

Magisterská diplomová práce

ŠTUKOVÁ VÝZDOBA LETOHRÁDKU HVĚZDA

The Stucco Decorations of the Summer House Hvězda ("Star") in Prague

Matouš Jirák

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Mojmír Horyna**

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Filozofická fakulta

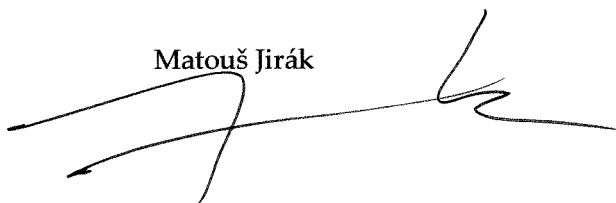
UNIVERZITA KARLOVA

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracoval
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

30.7.2006.

Matouš Jirák

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized 'M' followed by a horizontal line and a small flourish at the end.

ANNOTATION

The diploma thesis "The Stucco Decorations of the Summer House Hvězda ("Star") in Prague" deals with problems of formal connections, the authorship (an author of the decoration has not been determined convincingly yet) and iconography in ground floor of the summerhouse (built between 1556-1560). This work also brings some new relation to ancient stuccowork from turn of the 1st and 2nd century AD.

0. OBSAH

1.	Otevření tématu	1
1.1.	Ohraničení tématu	2
1.2.	Co je štuk?	3
2.	Publikované poznání	7
2.1.	Předvědecké texty	8
2.2.	Sumarizace	12
3.	Obrazová dokumentace	19
3.0.1.	Komentář	19
3.0.2.	Seznam obrazové dokumentace	20
3.1.1.	Vstupní chodba	21
3.1.2.	Centrální sál	23
3.1.3.	První sál	30
3.1.4.	Druhá chodba	33
3.1.5.	Druhý sál	35
3.1.6.	Třetí chodba	38
3.1.7.	Třetí sál	40
3.1.8.	Čtvrtá chodba	43
3.1.9.	Čtvrtý sál	45
3.1.10.	Pátá chodba	48
3.1.11.	Pátý sál	50
3.1.12.	Šestá chodba	53
3.1.13.	Schodiště	55

3.2.1.	Vstupní chodba	57
3.2.2.	Centrální sál	65
3.2.3.	První sál	77
3.2.4.	Druhá chodba	84
3.2.5.	Druhý sál	90
3.2.6.	Třetí chodba	97
3.2.7.	Třetí sál	102
3.2.8.	Čtvrtá chodba	114
3.2.9.	Čtvrtý sál	120
3.2.10.	Pátá chodba	128
3.2.11.	Pátý sál	133
3.2.12.	Šestá chodba	142
3.2.13.	Schodiště	149
4.	Revize hypotéz	151
4.1.	Význam	151
4.1.0.	Shrnutí	151
4.1.1.	Vstupní chodba - Diana	154
4.1.2.	Centrální sál - Aeneas, Speculum Virtutis	155
4.1.3.	První sál - Jupiter	161
4.1.4.	Druhá chodba - Herkules	161
4.1.5.	Druhý sál - Merkur	162
4.1.6.	Třetí chodba - Kleopatra	162
4.1.7.	Třetí sál - Cheirón	163
4.1.8.	Čtvrtá chodba - Venuše	164
4.1.9.	Čtvrtý sál - Saturn	165
4.1.10.	Pátá chodba - Neptun	165
4.1.11.	Pátý sál - Luna	166
4.1.12.	Šestá chodba - Minerva	166
4.1.13.	Schodiště - Satyr	167
4.2.	Datace	167

4.3.	Apeninský poloostov	169
4.4.	Záalpi	177
4.5.	Čechy	179
4.6.	Autorství	179
5.	Srovnávací materiál	182
5.0.1.	Schémata	182
5.0.2.	Fotografie	182
5.1.	Schémata	191
5.2.	Fotografie	193
6.	Uzavření tématu	208
6.1.	Další možnosti zkoumání	208
6.2.	Přání a poděkování	209
6.3.	Seznam literatury	210

1. OTEVŘENÍ TÉMATU

Tématem této magisterské diplomové práce je štuková výzdoba letohrádku Hvězda u Prahy.¹

Podle studijního řádu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (čl. 9, odst. 12) magisterská práce: *"Nemusí přinášet nové vědecké poznatky, student musí prokázat schopnost samostatného tvůrčího zpracování problematiky."*

Autor proto snad nemusí mít výčitky, že jeho přínos k tématu není - a při kvantitě zobrazených výjevů, komplikovanosti výzdobného systému a četnosti repertoáru nemohl být - větší.

Práce snáší zásadní doložená historická fakta, systematizuje dosavadní hypotézy a některé z nich prověřuje srovnáním s vlastními nálezy (přímá citace a rozvedení tématu antické předlohy z přelomu prvního a druhého století po Kristu z jihoitalského Pozzuoli například).

Památka, která se na okraji Prahy dochovala v téměř intaktním stavu původní koncepce i realizace (což je jev v dějinách umění našich území – při dataci za polovinu 16. století – poměrně vzácný, s nemnoha paralelami a tudíž pro dobu a prostředí svého vzniku mohutně ilustrativní), podněcuje k celému spektru otázek.

¹ Práce je zaměřena výhradně ke štukové výzdobě. Architektura letohrádku byla předmětem zájmu mnohem častěji a její poznání dosáhlo daleko uspokojivějších výsledků: znám je architekt i provádějící stavitel a také dějiny stavby jsou dostatečně objasněny. Základní literaturou zůstává Morávek, J.: Ke vzniku Hvězdy. Umění II, 1954, s. 199-211; nověji o ní jako o díle architektonicky hodnotném, nikoli dilantanském (v pejorativním slova smyslu, jak se uvádělo dříve), Krčálová, J.: Centrální stavby české renesance. Praha 1974, s. 51-57 a Krčálová, J.: Renesanční architektura v Čechách a na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989, s. 9-11; recentně Muchka, I. P.: Architektura renesanční. Praha 2001, s. 77-79 a Muchka, I. P.: Die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. in Prag. In: Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie (hrsg. v. Wilfried Seipel). Wien 2003, s. 248-257.

1.1. OHRANIČENÍ TÉMATU

První kapitolu uzavírá stručný exkurz do historie a technologie štuk: pokus o objektivní základ dalších úvah. Ve druhé kapitole je snesena důležitá literatura k tématu a její hlavní vývody jsou zrekapitulovány: pojmenováním toho, co bylo dosud zodpovězeno se ukáže to, na co se je ještě potřeba ptát.

Primární zájem této práce je však upřen ke konkrétnímu uměleckému dílu, nikoli k textům. Cesta, kterou lze do jeho bohatství proniknout, musí vycházet z analýzy forem, fundamentální výzkumné metody dějepisu umění. Rozsah, komplikovanost skladebného systému a motivické bohatství přitom dovolují toto dílo vnímat v částech prostorově i významově samostatných. *"Tak střední hala, rytmizovaná kontrastně malým a velkým obloukem niky a arkády, není uzavřená (anebo otevřená do prstence obíhajících kaplí jako v raně nebo vrcholně renesančních centrálách sakrálních), nýbrž v celé výši prolomena do poměrně dlouhých chodeb a jejich osovými okny do okolní přírody - hmotně ohraničený prostor paprscitě uniká do prostoru nekonečného... Protáhlé kosočtverečné komnaty v cípech hvězdy jsou vlastně dynamizovanými, tedy rovněž poklasickými, centrálními dispozicemi s vlastními středy..."*¹ Každou místnost letohrádku je třeba zdokumentovat jako celek, který může být srovnáván s celky ostatními. Verbální popis je pro bohatství a četnost forem téměř vyloučen - proto byla zvolena dokumentace vizuální - fotografická a kresebná. Studium založené na srovnávání odhaluje principiální souvislosti, využitelné v budoucnu nejen k podrobným analýzám jednotlivin, ale snad i k interpretaci celku.

Z celého spektra možných otázek, inspirovaných běžně především významnou osobností objednavatele-architekta, se práce soustřeďuje jen ty, ke kterým podněcuje dílo samo (ostatní jsou doménou příbuzných vědních oborů: obecné historie, kulturních dějin atd.).

¹ Krčálová, J.: Centrální stavby české renesance. Praha 1974, s. 55.

První otázkou je základní ikonografický rozvrh. Popis námětů, případně citace literárních pramenů, které centrální (nebo jinak dominantní) výjevy inspirovaly, je integrální součástí odpovědi. Poté jsou rekapitulovány zprávy, umožňující dataci díla. Jí lze vyznačit horizont budoucího popisu širokých historických souvislostí. Dále je hledána odpověď na míru vztahu geometrických systémů členění kleneb místností v přízemí Hvězdy (a několika vybraných výjevů) k antickým vzorům; podnětem je koncept "all'antica", popsáný E. H. Gombrichem a v našem prostředí (přímo v souvislosti s Hvězdou) připomenutý J. Krčálovou. Práce se zajímá také o vztah štuků Hvězdy k výsledkům dílny Giovanniho de Udine, respektive k jejím vatikánským dílům; a ještě o souvislosti s výzdobou tzv. Španělského sálu zámku Ambras nedaleko Innsbrucku, souvislosti mimořádně důležité pro aktuálně nejpřesvědčivější hypotézu o autorství štuků ve Hvězdě. V Čechách práci zajímají případné vazby na výzdobu letohrádku Belvedere, vytvořenou kamenickou dílnou Paola della Stelly, která mohla jako jediná v království té doby ovlivnit formy ve Hvězdě. Problematika autorství, logicky vyplývající z otázek naznačených výše, je posledním námětem úvah čtvrté kapitoly. Podrobná dokumentace je jediným pevným základem případných odpovědí. Proto je srovnávací materiál snesen do samostatné (páté) kapitoly.

Téma je uzavřeno poslední otázkou: Jak je možno dále postupovat při interpretaci štukové výzdoby Hvězdy? Práce končí přáním, poděkováním, seznamem použité literatury a cizojazyčnou anotací.

1.2. CO JE ŠTUK?

První, nejobecněji formulovanou otázkou, se žádný ze spisovatelů při tématu nezabýval. Nabízí však možnost ke zdůraznění jednoho z podstatných specifíků monochromního bílého štku, který pokrývá klenby přízemí letohrádku.

Terminologii slova "štuk" rozebral výstižně profesor camebridgeské univerzity Roger Ling: *"On the one hand, it can have a functional sense, referring generally to plaster-work employed for architectural surfacing and decoration...; on the other hand it can have a chemical sense, distinguishing the plaster based on lime (vápenec) (calcium oxide) from the plaster based on calcined gypsum (sádra) (the modern plaster of Paris, a hemihydrate of calcium sulphate)... Furthermore, gypsum or plaster of Paris seems frequently to have been added to lime-plaster in Greece and Italy, to judge from writings of Vitruvius and Pliny."*¹

Roku 1991 vyšlým Slovníkem pojmů z dějin umění byla použitá technika definována jako: *"... rychle n. podle přísad pomalu tuhnoucí bílá n. zbarvená hmota ze sádry n. mramorové moučky, vápna a písku (nejčastěji v poměru 4:2:1), sloužící k provádění omítek a k modelování architektonické výzdoby a při jiné sochařské práci."*²

Štuková hmota se kladla do vrstev: zajímavé srovnání nabízí opět Roger Ling, podle něhož jich Plinius doporučuje pět: tři vrstvy pískové malty jako základ a dvě vrstvy jemného štku z drceného mramoru. Uvedené příklady se zmiňují o chemickém složení jednotlivých vrstev dvou uměleckých děl, jejichž formy jsou Hvězdě příbuzné: *"True, the 'House of Livia' and the house in the grounds of the Villa Farnesina in Rome, both decorated in the early Augustan period, about the time that Vitruvius was writing his treatise, have provided examples of the six-layer technique, with the three undercoats composed of lime, sand and pozzolana, and the three upper coats of lime, sand and either marble-dust (the Farnesina house) or alabaster-dust (the House of Livia)."*³ Technologický průzkum památky (pokud se mi podařilo zjistit) však nebyl nikdy proveden. Zdá se pravděpodobné, že pražští štukatéři, přestože byli zřejmě nuceni používat místní materiál, pracovali určitým způsobem, s určitým množstvím vrstev a jejich určitým složením. Komplexní technologický průzkum

¹ Ling, R.: Stuccowork. In: Roman Crafts. London 1976, s. 209. ² Blažíček, O. J. - Kropáček, J.: Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991, s. 204. Chemickou podstatu procesu vzniku štukové hmoty, popsanou už Vitruviem, a proto snad pro vzdělané ne až tak tajuplnou, jak bývá uváděno, vyjadřují vzorce: $\text{CaCO}_3 + \text{teplo} \rightarrow \text{CaO} + \text{CO}_2$; $\text{CaO} + \text{H}_2\text{O} \rightarrow \text{Ca(OH)}_2 + \text{teplo}$; $\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$ ³ Ling, R.: Stuccowork. In: Roman Crafts. London 1976, s. 213.

všech dochovaných památek přinese snad v budoucnu nové možnosti při identifikaci autorů a autorských okruhů.

Zrod a ranou historii techniky popsal opět britský historik umění: *"It seems to have been evolved in Italy during the first century BC (if we leave aside the apparently unrelated tradition in certain eastern provinces) and to have been transmitted to the other European provinces and Africa during the first and second centuries AD..."*¹

Další vývoj stručně nastiňují tyto věty: *"V Evropě lze š. sledovat ve vývoji od římské antiky. Zvlášť významné místo zaujímá od doby kolem r. 1500. Bývala samostatná n. tvoří doplněk (rámce polí) fresky. Nejčastěji se uplatňuje bílý štuk se zlacenými detaily. U nás se vyskytuje od pol. 16. stol."*² Prvním dílem vzniklým popisovanou technikou (i v širším středoevropském okruhu), je výzdoba letohrádku Hvězda.

Ještě jedno hledisko je pro téma důležité. Představme si plochu, z níž vystupuje určitý objem. Ten rozeznáme díky světlu, které na plochu dopadá pod určitým úhlem a odrazí se od ní k nám: *"Svět nevidíme přímo, ale skrze dvojrozměrnou konfiguraci světla, které dopadá na sítnici oka. Toto světlo není jednoduchým průhledným svědkem světa. Je pozměněno různorodou zkušeností, a ne každá mu umožňuje podat bezprostřední informaci o tvarech ..., od nichž se odrazilo. Část tohoto zkreslení, k němuž došlo, představují ony diskontinuity jasu na sítnici, které nazýváme stínem."*³

Světlo a stín nám umožňují vnímání hloubky, šířky a délky, tedy i reliéfu, třeba štukového. Bohatá škála šedí monochromní výzdoby letohrádku Hvězda nám prostředkuje vjem třírozměrných objektů na stropě jeho přízemí

¹Ling, R.: Stuccowork. In: Roman Crafts. London 1976, s. 210; zde také další literatura (alfabeticky): Bankart, G. P.: The Art of the Plasterer. London 1908; Borrelli Vlad, L. - a j.: Il restauro dell'Aula Isiaca. Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro. 1967; Cagianò de Azevedo, M.: 'Stucco'. In: Encyclopedia od World Art XIII, 1967; Ronczewski, K.: Gewölbeschmuck im römischen Altertum. Berlin 1903; Venturini Papari, T.: L'arte degli stucchi al tempo di Augusto. Rome 1901; Vitruvius: On Architecture II, 4, 2-3; II, 5, 1; VII, 2 ad.; VII, 6; Wadsworth, E. L.: Stucco reliefs of the first and second centuries still extant in Rome. Memoirs of the American Academy in Rome IV. Rome 1924

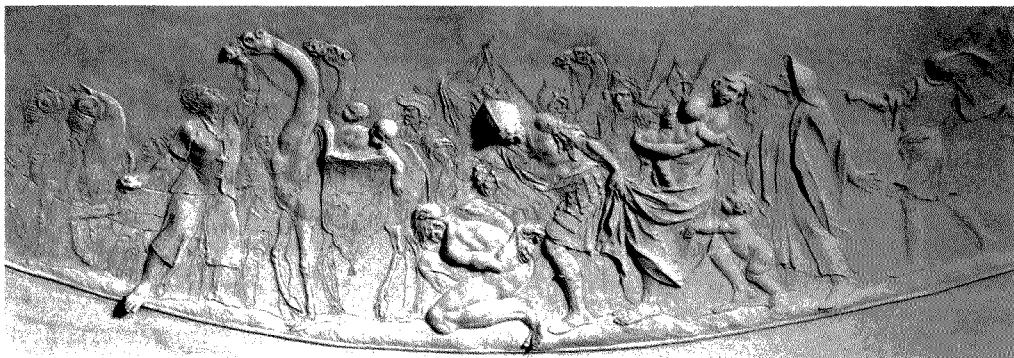
²Blažíček, O. J. - Kropáček, J.: Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991, s. 204.

³Baxandall, M.: Stíny a světlo. Umění a vizuální zkušenost. Brno 2003, s. 16. Rozlišuje tři druhy stínů: 1. Projektovaný; 2. Vlastní; 3. Šikmé/nakloněné stínování.

překvapivě účinně. Ve Hvězdě je totiž, a není to časté, "pozitivní" plasticita vystupujícího objemu podpořena "negativní" plasticitou objemu, který je z plochy vybrán rytou kresbou. Touto dvojí modelací je docilováno i prostorotvorného účinku: plocha je zde neutrální "barvou", z níž vystupují, a jsou tak na obraze vším "bližším", osvětlené a stín vrhající objemy - a do níž se zarývají, a jsou tak na obraze vším "vzdálenějším", stinné ne-objemy.

Tato metoda byla běžná v antickém štku (určitého směru), s nímž má výzdoba letohrádku ještě něco společného: není zde použita lineární perspektiva, v době vzniku výzdoby Hvězdy už zcela samozřejmá, dokonce různě "zkoušená".¹ Tehdy běžně z plochy vystupovaly objemy, které nižší znamenaly "vzdálenější" a vyšší byli "bližšími"; "pasivní" plocha zde slouží jako tmavá barva pozadí. Naopak metoda užitá v arcivévodově stavbě pojímá plochu jako "aktivního" činitele, z něhož bližší vystupuje a do kterého se vzdálenější propadá.

Přestože obecná tendence v dalších desítkách let směřovala jinam - objem už jen vystupující mohutněl a plochu stále více zakrýval - našel tento dvojpolární způsob své užití ještě po zhruba sto padesáti letech v interiéru Liechtensteinského paláce ve Vídni:



Santino Bussi (1664-1736): Detail štukové výzdoby zahradního paláce Liechtensteinů ve Vídni. Kolem 1704. (Fotografie převzata a upravena z publikace Knapp, G.: *Ein Haus für Künste. Das Gartenpalais in der Rossau. München 2004*, s. 58.

¹ Různé perspektivní "hříčky" manýristů a experimenty typu Holbeinova dvojportrétu Jeana de Dinteville a Georgese de Selve z roku 1533 (v londýnské National Gallery), kde je zobrazena do širě roztažená lidská lebka tak, že při frontálním pohledu na obraz vnímáme jakousi šikmo položenou šmouhu, která se stane identifikovatelnou až při změně zorného úhlu, když pomyslná přímka našeho pohledu svírá s plochou plátna ostrý úhel. Viz např.: Langmuir, E.: *The National Gallery companion guide*. London 1999 (reprint), obr. s. 124.

2. PUBLIKOVANÉ POZNÁNÍ

Výzdoba každé místnosti přízemí letohrádku by mohla být analyzována prací rozsahem větší než je předkládaná. Logický je proto zájem o texty, které byly o tématu napsány, nebo se ho alespoň dotýkaly: překvapivě jich není mnoho. Monograficky se jím dosud zabývaly tři publikované práce¹, jeho dílčí částí jedna². Tyto se staly základem předkládané syntézy, ale i cílem polemik (v kapitole čtvrté).

Řada dalších prací štukatury zmiňuje alespoň kapitolou nebo několika odstavci: jako výzdobu, a tedy v rámci architektury, do níž byly vkomponovány, případně figurují jako významný doklad aplikace antické ikonografie v Čechách počátku 2. poloviny 16. století. Proto je v následujícím (chronologicky řazeném) přehledu připojena u podstatných textů i jejich stručná charakteristika.

Nejprve je ale věnováno několik odstavců předvědeckému psaní o štukaturách Hvězdy (včetně příkladů); hlavní pozornost je však upřena k literatuře vědecké (formující se od druhé poloviny 19. století v rámci prakticko-teoretického zaměření dominantní "Vídeňské školy dějin umění"), v níž jsou sledovány především tři typické otázky historie umění: Kdy dílo vzniklo? Kdo je jeho autorem? Co znamená?

Přestože k výtvarnému umění existuje řada možných postojů, a proto i řada nejrozumnějších otázek, vždy dobově podmíněných, zůstává výše zmíněná trojice konstantou uměleckohistorického tazání.

K veškerému obrazovému materiálu je odkazováno [hranatými závorkami] přímo v textu.

¹ Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 99-116; Krčálová, J.: Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 34-55; Mikulová, H.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Praha 1985

² Lejsková-Matýášová, M.: K ikonologii figurálních štuk Hvězdy. Umění XI, 1963, s. 209-212

2.1. PŘEDVĚDECKÉ TEXTY

Už vznik stavby doprovázely texty, objednané údajně stavebníkem:
"Roku 1555 maje úmysl založiti si letní sídlo u Prahy, svou rukou plán jeho vyřýsoval a dne 27. června t.r. také sepsati dal verše, které na stavení umístěny býti měly. Navrženy mu následující dvojce latinské a dvojce německé:

*,Cum lustra viderat tercentum et undecim aetas
A Jesu nobis data salute nato,
Sola me finxit fundato lapide primo
Ferdinand i archiducis diva Minerva manu s.'
,Me ut vides, finxit posuitque dextera sacra
Fernandi, regis romanorum filii.'*

(... Jak mě vidíš, vymyslíla mě a postavila pravice posvátná Fernanda, syna krále římského.)

*,Auf diesem ort, wie mancher sicht,
Bey menschen zeiten ist gewesen nicht,
Es hat sich aber seltzam gwendt,
Aus nichts, Gultstern bin ich genent,
Abgmessen, gmacht und circulirt,
Darzu mit erstem stain fundirt
Von einem Fürsten lobeleich,
Ferdinand, erzhertzog von Oesterreich.' Beschehen im 1555 jahr den 27. Juni.*

(Na místě tomto, jak mnohý spatřuje, za lidské paměti nic nebyvalo, ale divně se to proměnilo z ničeho. Zlatá hvězda slove, jsouc vyměřena, vyřýsována, zřízena a základním kamenem založena od ctného knížete, Ferdinanda, arciknížete Rakouského. Stalo se r. 1555 dne 27. června.)

*„Im tausendfünfhundertten zwar
Und fünfundfünfzigsten jahr,
Den siben und zwanzigsten tag
Des Juni sommermonat
Hat disen stain legt und fundirt,
Das werk erdacht und circulirt
Mit seiner tayren rechten hant
Von Oesterreich erzherzog Ferdinand.’*

*(Roku 1555 27. dne letního měsíce čerona kámen základní položil, vymysliv a vyrysovat dílo toto drahocennou svou
pravící, arcikníže Ferdinand Rakouský.)”¹*

*”Als man zelt hat aintausend fünfhundert und
fünfundfünfzig jar den siebenundzwanzigsten tag des
monats junii, haben der durchleuchtigste hochgeborn
fürst und herr, herr Ferdinand, erzherzog zu Öster-
reich, herzog zu Burgundi etc., grave zu Tirol etc.,
volmechtiger stathalter irer furstlich durchlaucht aller-
gnedigisten und geliebtisten herrn und vaters, der
Römisch, Hungerischen und Behemischen kgl. maj.,
diser loblichen cron Beheim etc. gegenwertig werk
selbst erdacht, mit aigner hand abgemessen und cir-
culiert, den ersten stain in das fundament gelegt und
demselben werk den namen ”zum gulden stern” ge-
geben und damit geeret.”²*

¹ Citováno podle: Sedláček, A.: VIII. s 301-302, včetně překladů; Sedláček při přepisu zřejmě upravil jazykovou formu tak, aby se přiblížila němčině jeho doby - v pramenech je citováno v detailech odlišně.

² Schönherr, D.: Urkunden und Regesten aus dem k.k. Statthalterei-Archiv im Innsbruck. Regest 7143. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XI., II. Theil. Quellen zur

Architektura letohrádku i jeho výzdoba podnítily po svém vzniku dobové literáty k oslavné reakci. Adorační tón má například anonymní báseň Stella Bohemica z roku 1577¹, nebo verše Jana Sixta z Lerchenfelsu:

*„Na stěnách sněhobílých tu ve výši tisíce shlédneš
podob, jež umělec rukou uhladio vytvořil svou.
Náměty příběhů různých jsou čerpány z bájesloví:
se satyry tančí veselých bohyní dav...
Ani tolika verši, co hvězdami skvěje se nebe,
obrazy vypsát bych nemoh', kolik jich ve Hvězdě jest.“²*

Podobně vyznívá báseň lékaře Vavřince Špana ze Španova, rektora Karlovy univerzity a přítele Keplerova:

*„Hic demum novus est prima inter moenia murus,
in quo candidulam referens arx splendida stellas
emicat et coeli caput inter nubila condit.“*

*„Tu však již viděti lze, jak uvnitř prvotní hradby
za novou zdí se vypíná torz, jež bělostnou hvězdou
na špičce se třpytí a v mracích ukrývá téměř.“³*

Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses. Wien 1890, s. lxxxiv-cxcli; clv; zde také drobné odlišnosti čtyř básní, citovaných výše podle Augusta Sedláčka.

¹ Zmíněna Krčálovou, J.: Antika a renesanční výtvarné umění. In: Antika a česká kultura. Praha 1978, s. 293-294; Preiss, P.: Italští umělci v Praze. Praha 1986, s. 54, pozn. 126, která odkazuje ke Krčálové 1978.

² Autor (narozený asi v roce 1550, zemřel 3. 11. 1629), magistr filozofie, probošt litoměřický a později kanovník vyšehradský, proslul především jako hudební skladatel. Cituje Kořán, I.: Sochařství. In: Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988, s. 156, překlad pořídil prof. B. Ryba.

³ Citoval a překlad připojil: Pavel, J.: Letohrádek Hvězda. In: Bílá Hora. Praha 1969, s. 5.

Čtenář bude zklamán, zaujme-li ho takový text pouze jako zdroj informací. Z básně Jana Sixta by pak například vyplývalo, že štukatur ve Hvězdě je mnoho a že jsou inspirovány "bájeslovím". *Stella Bohemica* se "*s obdivem zmiňuje i o její výzdobě, o tisíci figurách, o historiích a bájích, bohyních a satyrech a jmenovitě o Aeneovi vynášejícím Anchísa...*"¹, tedy je podobně nekonkrétní, kromě jediné výjimky: roku 1577 byla nesporně určena ikonografie centrálního výjevu.

Po Bílé Hoře se dlouhá desetiletí o Hvězdě nepíše. Až Tannerova spekulace z konce první třetiny 18. století, jejíž podstatou byla shoda půdorysu stavby se Šternberským erbovním symbolem, se stala základem omylu, tradovaného 135 let.² Stavbu podle barokního historiografa budoval od roku 1459 Jiří z Poděbrad na památku své ženy Kateřiny ze Šternberka.

Poznání letohrádku Hvězda, a tak přeneseně i jeho výzdoby, bylo podstatně obohaceno zpřístupněním památky, byť přechodným, v roce 1866. Tehdy se záhadný "zámeček", nezvyklého, krystalicky strohého exteriéru, stal cílem mnoha uměnilovných výletů. Podle pamětníků této téměř sváteční události, jmenovitě pánů Mádl a Sedláčka, zde tehdy vznikla řada kreseb a několik sádrových odlitků. Jednu ze zmíněných kreseb publikuje Sedláček v osmém svazku svých *Hradů, zámků a tvrzí* na straně 301.

¹ Zmíněna Krčálovou, J.: *Antika a renesanční výtvarné umění*. In: *Antika a česká kultura*. Praha 1978, s. 293-294

² Tanner, A.: *Geschichte des Hauses Sternberg*. Prag 1732, s. 278.

2.2. SUMARIZACE

- 1555: Anonym: "Epitaphium zum Gulden stern in newen tiergarten zu Prag"
- čtyři básně a jeden text "v řeči vázané", komentující okolnosti vzniku letohrádku; poprvé zveřejněny v roce 1876 (znovu ještě 1890) innsbruckým archivářem Danielem von Schönherrem
 - poeticky popisují okolnosti vzniku stavby, datum položení základního kamene a identifikují objednavatele a zároveň navrhovatele stavby
- 1556: Volf z Vršovic: List arciknížeti Ferdinandu zasláný v září na bojiště do Uher
- na štukové výzdobě se tohoto roku už pracovalo, jak vyplývá ze zmínky: "*...die historien geen ichtwas langsam von stadten...*" (překlad v kapitole 4.2.)
- 1559: Wohlmüt, B.: List císaři Ferdinandu I. ze dne 13. 6.
- okolnosti výpovědi kladou počátek výzdoby do roku 1557 ("*na němž již třetí rok pracuji...*"); ; dále z listu vyplývá, že výzdoba byla ukončena asi až v roce 1560 ("*... a sotva ještě v jednom roce budou hotovi.*")
 - list byl poprvé publikován roku 1887 Frimmelem (viz)
- 1577: Anonym: Stella Bohemica
- oslavná báseň, zmiňující jako centrální výjev Aenea vynášejícího otce Anchísa z hořící Tróje [3.1.2.2., 3.2.2.1.]
- Konec 16. stol.(?): Sixt z Lerchenfelsu, J.
- oslavná báseň připomínající velké množství motivů, čerpaných z antické historie a mytologie
- 1732: Tanner, A.: Geschichte des Hauses Sternberg. Prag (s. 278)
- spekulace o založení stavby Jiříkem z Poděbrad, naposledy přejatá v roce 1867

- 1867: Wocel, J. E.: Das königliche Jagdschloss Stern. In: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XII. Wien, s. v-vi
- za původce Hvězdy pokládá Jiřího z Poděbrad (podle starší Tannerovy domněnky)
 - první formálně-kritické hodnocení: autor shledává analogie s dekoracemi vatikánských loggií, vyzdobených do roku 1524 dílnou Raffaellovou
- 1868: Schöffner, C.: Das kaiserliche Lustschloss im Sternthiergarten bei Prag. Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIII, Wien 1868, s. xci-xcii
- 1876: Schönherr, D. v.: Erzherzog Ferdinand von Tirol als architekt. Repertorium für Kunstwissenschaft I. Stuttgart, s. 28-44
- publikuje anonymní "Epitaphium zum Gulden stern in newen tiergarten zu Prag" z roku 1555
- 1877: Baum, P.: Schloss Stern bei Prag. Leipzig
- práce zaměřená na architekturu lusthausu; přesto zde na s. 2 vyslovuje myšlenku o souvislosti výzdoby pražské a vatikánské (nikoli však poprvé, jak se domnívá Suchomel (1973, s. 106); učinil tak již Wocel 1867)
- 1879: Falke, J. v.: Schloss Stern. Wien
- Suchomel (1973, pozn. 30) překládá úryvek o formální příbuznosti: "*Srovnáme-li obojí reliéfy, ty v zámečku Hvězda, a ty z Belvederu, podobnost bije do očí...*" (s. 6)
- 1882: Lübke, W.: Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart (patrně opakované vydání), s. 636
- pokládal - na základě stylové analýzy - za zakladatele Hvězdy císaře Ferdinanda I.
- 1883: Hirn, J.: Erzherzog Ferdinand von Tirol. 1. sv., Innsbruck

- 1885: Hirn, J.: Erzherzog Ferdinand von Tirol. 2. sv., Innsbruck
- oba svazky první významnou monografií arciknížete Ferdinanda
 - stručná zmínka o jeho architektonických ambicích
 - štukaturám se nevěnuje
- 1887: Frimmel, T.: Urkunden, Regesten und artistisches Quellenmaterial. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. V. - Quellen, reg. 4283, s. lxxxii
- publikuje poprvé list B. Wohlmuta z 13. 6. 1559
- 1890: Schönherr, D.: Regest 7143. In: Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv im Innsbruck. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XI., II. Theil. Quellen zur Geschichte der Kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses. Wien, s. lxxxiv-ccxli
- podruhé vychází "Epitaphium zum Gulden Stern ..."
- 1890: Mádl, K. B.: Hvězda. In: Z Prahy a z Čech, s. 69-87
- první česky psaná obsáhlejší práce (už v roce 1883 publikoval K. B. Mádl na totéž téma drobný článek v "Ruchu")
 - k autorství architektury, ale i ideovému autorství štuků (s. 77):
"Jestliže arcivévoda podal plán Hvězdy, a o tom v zásadě nepochybujeme, zajisté nemá to hlubšího významu, nežli že jen forma letohradu a snad některé pokyny půdorysu jsou jeho vlastnictvím, vše ostatní, ono vskutku geniální uspořádání prostorů a umělecké vyzdobení jich svědčí nepopíratelně o zběhlé ruce mistrově a nikoliv o práci diletantově. Že by arcivévoda více než diletantem byl, nikomu zajisté tvrditi nenapadne..."
 - opakuje, že formou jsou pražské štuky příbuzné vatikánským loggiím; blízkou příbuznost obou prací, které dělí více než 30 let, vysvětluje (s. 84): *"umělec, který zde pracoval, stojí mimo škodný vliv, jakému by v Italii dojista byl podlehl..."*

- 1891: Sedláček, A.: Hvězda zámek. Hrady, zámky a tvrze Království českého, VIII, Strakonicko - Slánsko. Praha, s. 299-303
- první autorské připsání konkrétním umělcům (s. 300): *"Jako všichni vlastní umělci, tak i tito následující vzorů římských, nedlouho před tím objevených, vypočetli tu rozmanité výjevy z dějin římských, mythologie řecké, z říše živočichův, jakož i mnohé symbolické neb ornamentální předměty ... stavitelé jeho Paolo della Stella a Giovanni de Spazio jsou bez práce přijati jsou od arciknížete, aby Hvězdu ozdobili novým štukovým dílem. Jmenuje se také třetí mistr, Ferrabosco de Lagno, který na Hvězdě pracoval. V skutku se štukové práce obou stavení i na Letné i ve Hvězdě shodují."*
- 1893: Schönherr, D. v.: Ein fürstlichen Architekt und Bauherr: Mittheilungen der Inst. für österreichische Geschichte, Erg. Bd. IV, Wien, s. 460 n.
- 1907: Chytil, K.: U kolébky architektů. Dílo, V, s. 73-97
- datace započetí výzdoby k roku 1557 odvozena patrně ze zmínky Wohlmutovy z roku 1559, kde se praví, že Italové ve Hvězdě již třetím rokem pracují; vyslovuje (poté dlouhou dobu tradovanou) domněnku o autorství, bohužel bez jakéhokoliv archivního dokladu (s. 88): *"... Hvězdy, který založil dle návrhu svého arcikníže Ferdinanda r. 1557. Zde nacházíme též soudruha Stellova, Zoana Marii Padovanského a vedle něho opět se objevuje Jan Campian a Baptista de Zavoza, kteří spolu s jinými pracují na skvělých mramorových krbech a bohatých štukaturách."*
- 1925: Chytil, K.: Mistři luhánští v Čechách v XVI. století. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1924. Praha, s. 32-66
- k tématu se vrací po sedmnácti letech proto, aby mohl konstatovat, že (s. 52): *"Z jednání o klenbu v soudní světnici vysvítá, že účast na štukaturách Hvězdy měli její stavitelé z mladší generace"*

Andres, syn Zoana Marie a Jan Campian. Ale dílo jest tak rozsáhlé a složité a při tom i nestejně, že lze zde předpokládati i částečně autorství nějakého specialisty z Itálie povolaného."

- aniž by pan Chytil tušil, psal na jiném místě o autorovi, kterým budou později nahrazeni jím navržený umělci: (s. 36): *"Antonín Brocco, jenž dle pozdějšího svědectví byl ve službách císařských od r. 1538..."*

1954: Morávek, J.: Ke vzniku Hvězdy. Umění 2, s. 199-211

- práce je zaměřena na architekturu a stavební vývoj letohrádku, který dokumentuje téměř vyčerpávajícím způsobem
- o štukové výzdobě píše jen v souvislosti s listem Volfa z Vršovic; kritizuje autorské připsání Sedláčkovo (Paolo della Stella, Giovanni de Spazio) a vyzdvihuje hypotézu Chytilovu (Ondřej Avostalis, tj. Andrea Aostalli a Jan Campian, tj. Giovanni de Campione)
- přináší přepis italského nápisu na arcivévodově plánu stavby (v pozn. 9), doplněný ještě první z výše uvedených veršovaných skladeb, která končí slovy: *"... filii / et gueste littere anchora / F. F. F. A M. D. L. V.//"* Přepis zní:

"La Casa dil Barcho nuouo fatta fare il ser[enissi]mo Principe Ferdinando mio gratiosissimo Principe et signore ne fondame[n]ti alleguali sono statte poste vna grande quantita di Medaglie diuerse et monete moderne di varia sorti tutte di oro et Argento fino per assai buona summa di valore poste p[er] mano di sua Altezza sotto la prima Pietra delli fondamenti me p[resen]te adi 28 Junio 1555 co[n] gli epitaphii in[scri]tti."

1963: Lejsková-Matyášová, M.: K ikonologii figurálních štuků Hvězdy. Umění XI, s. 209-212

- podrobnou analýzou původu a rozšíření motivu určuje poslední dosud neidentifikovaný historický výjev v centrálním sále letohrádku: příběh láskou k nevlastní matce Stratoniké nemocného prince Antiocha [3.2.2.15.]

- 1973: Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. In: Umění, XXI, s. 99-116
- zásadní text, který vymezuje dataci na základě pramenů (listů Volfa z Vršovic a Wohlmutova), pokouší se dokázat autorství (v návaznosti na Chytilovu hypotézu) Ondřeje Avostalise de Pambio a Jana Compiana
 - snáší řadu srovnávacího materiálu k jednotlivým výjevům, zejména antických reliéfů a gem
 - přesvědčuje o závislosti pražského díla na výzdobě vatikánských loggií
 - shrnuje ikonografii centrálního sálu a doplňuje ji několika dílčími poznatky
 - v jistém smyslu tak dovršuje veškeré předchozí bádání
- 1973: Krčálová, J.: Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda. In: Umění, XXI, s. 34-55
- zásadní reakce na článek Suchomelův, která otevřela nové horizonty výzkumu tématu
 - odmítá tradiční autorské připsání ve prospěch A. Brocca, který je doložen při štukové práci na zámku Ambras, pozdějším působišti Ferdinanda, od r. 1564 "Tyrolského"
 - vyzvedá souvislost s antickým uměním, nikoli ovšem drobným, ale přímo se štukem, zejména jednou jeho vrstvou, odlišnou od Domu Aurea, odkud čerpala motivickou i strukturální inspiraci Raffaelova dílna
 - vyzvedá tak především příslušnost pražských štuků ke stylu "all'antica"
- 1974: Krčálová, J.: Centrální stavby české renesance. Praha, s. 54-55
- vysoce hodnotí umělecké kvality architektury letohrádku
 - v případě jeho výzdoby v zásadě opakuje své starší závěry

- 1978: Krčálová, J.: Antika a renesanční výtvarné umění. In: Antika a česká kultura. Praha, s. 289-305
- znovu přesvědčuje o souvislostech s antikou (s. 293): *"Letohrádek Hvězda je tedy dílem all'antica ve všem všudy, dílem, jež se tematicky i výtvarně přiblížilo světu římského starověku natolik, že vytvořilo varianty v duchu zvolených antických vzorů, a nikoli pouhou imitaci toho kterého výtvoru starořímského štukatérství."*
- 1986: Preiss, P.: Italští umělci v Praze. Praha, s. 50-55
- hutná syntéza shrnující veškeré předchozí badatelské výsledky, především J. Krčálové
- 1988: Kořán, I.: Sochařství. In: Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988, s. 155-156
- několik odstavců kompilační práce svými psychologizujícími postřehy odpovídá spíše rázu turistického průvodce
 - problematiku autorství řeší nabídkou obou výše zmíněných možností (s. 156): *"Jejich jména neznáme - uvažuje se o stavitelích Oldřichu Avostalisovi a Janu Compianovi nebo o sochaři Antoniovì Broccovi - ale byli to virtuosové štukatérské práce, dotud u nás neznámé."*
 - datuje od r. 1557 do poč. 60. let
- 1989: Krčálová, J.: Renesanční architektura v Čechách a na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha, s. 9-11
- syntéza a zhodnocení autorčiných starších názorů

3. OBRAZOVÁ DOKUMENTACE

3.0.1. Komentář

Výzdoba letohrádku byla zdokumentována dvojím způsobem: záznamem kresebným (nikoliv geometricky exaktním) a záznamem fotografickým (u něhož je třeba počítat se zkresleními vůči vnímané skutečnosti, způsobenými optickou soustavou toho kterého fotoaparátu i samotnou podstatou fotografie: znázornění čtyřrozměrného časoprostoru na dvourozměrné ploše).

Mezi oběma použitými typy záznamu existuje rozpor: kresebný záznam dokumentuje štukatury z „ptačí“ perspektivy (výzdobu promítá na půdorys); naopak fotografie byly pořízeny z perspektivy „žabí“ (objektiv byl otočen vzhůru). V důsledku toho se tyto dva typy záznamu navzájem jeví jako zrcadlově převrácené.

Jednotlivé fotografie jsou očíslovány následovně: první dvě čísla odkazují k příslušné kapitole, třetí číslo značí místnost, v níž se výjev nachází a poslední číslo patří té které fotografii. Posloupnost místností odpovídá logice prohlídky: první je zdokumentována vstupní chodba. Promyšlenost výzdoby dokládá zajímavý detail: centrální výjev této chodby je orientován opačně, než centrální výjevy ostatních chodeb (dáma ve vstupní místnosti je otočená hlavou od centra, aby byla rozpoznatelná ihned za vstupem. Výjevy ostatních chodeb, ale i sálů, jsou otočeny hlavou k centru; z něj jsou pak ony v chodbách proto "čitelné").

Následuje centrální sál a po něm, projde-li divák zpět vstupní chodbou a zahne doprava, všechny ostatní sály a chodby kolem centrálního sálu až k poslední místnosti, kde je schodiště. V této posloupnosti jsou prostory i číslovány.

Logika číslování detailních fotografií je utilitární - odpovídá pořadí, v němž byly pořízeny. Přestože jsou řazeny do skupin, snad různé významové váhy, a podřízeny symetrii (v chodbách jen podle podélné osy, v sálech i podle

osy příčné), neodvážil se autor této práce k jiné systematizaci. Mohla by totiž mít negativní dopad právě na možný řád, podle kterého byly určeny na svá místa a který autorovi zůstal, alespoň prozatím, skryt.

Místo a šíři záběru a tím i poměr "velikosti" fotografie vůči reálným rozměrům plochy výtvarného díla zachycují schematická znázornění doprovázející každou fotografii celku. Fotografie detailů uvádí očíslovaná schémata. Všechna jsou umístěna tak, aby "nahore" bylo "k centru".

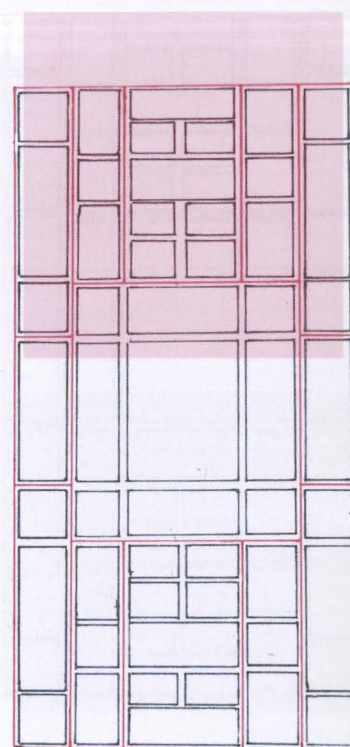
Rozdílná kvalita fotografií odráží reálné světelné prostředí.

3.0.2. Seznam obrazové dokumentace

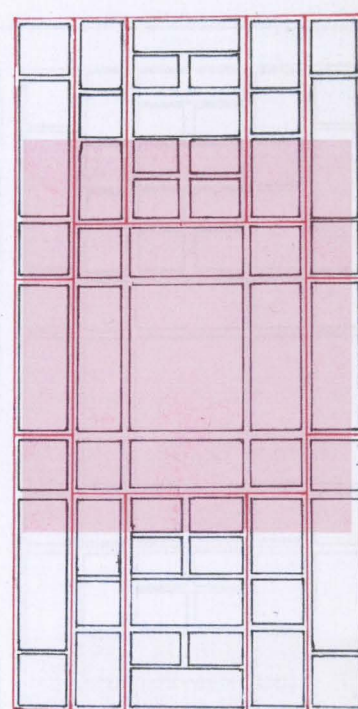
3.1.	Fotografie celků	Fotografie detailů	3.2.
3.1.1.	Vstupní chodba		3.2.1.
3.1.2.	Centrální sál		3.2.2.
3.1.3.	První sál		3.2.3.
3.1.4.	Druhá chodba		3.2.4.
3.1.5.	Druhý sál		3.2.5.
3.1.6.	Třetí chodba		3.2.6.
3.1.7.	Třetí sál		3.2.7.
3.1.8.	Čtvrtá chodba		3.2.8.
3.1.9.	Čtvrtý sál		3.2.9.
3.1.10.	Pátá chodba		3.2.10.
3.1.11.	Pátý sál		3.2.11.
3.1.12.	Šestá chodba		3.2.12.
3.1.13.	Schodiště		3.2.13.

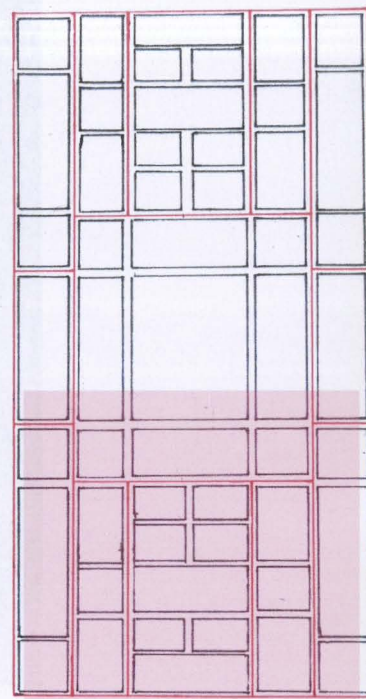


3.1.1.1.

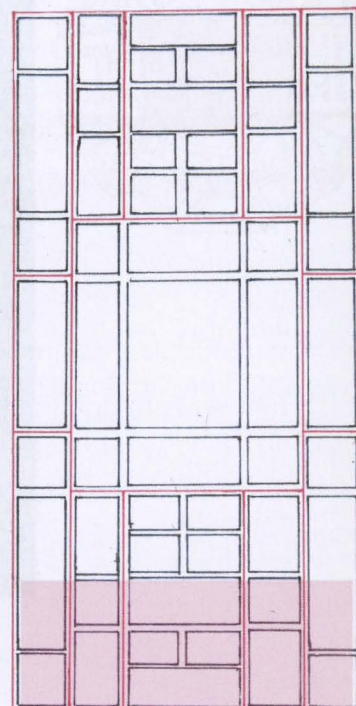


3.1.1.2.





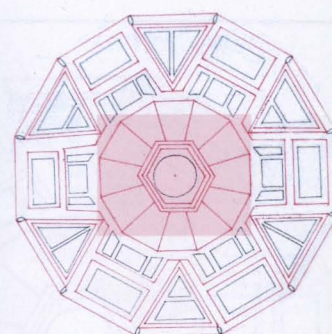
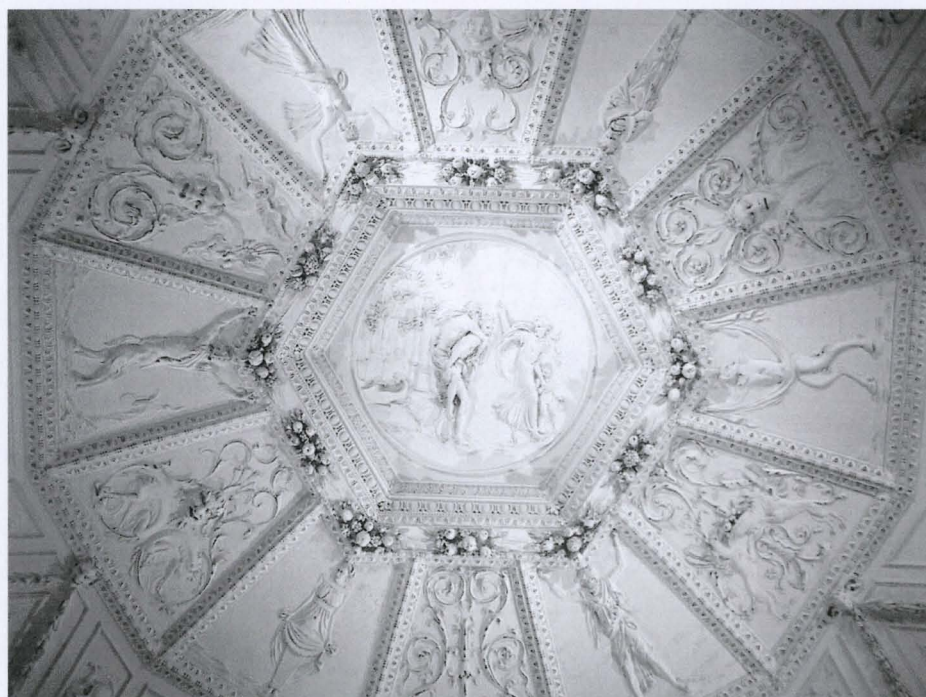
3.1.1.3.



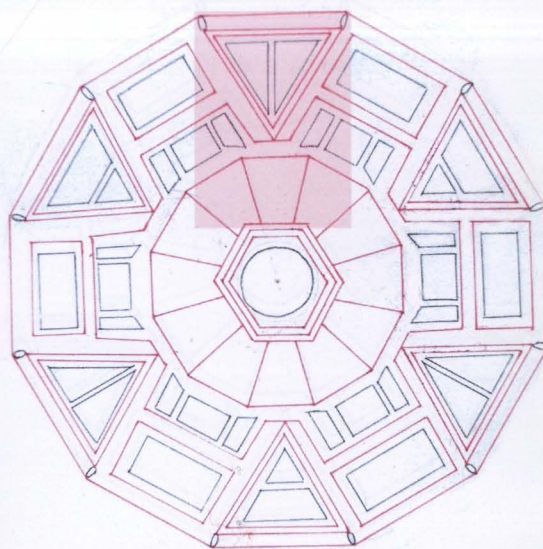
3.1.1.4.



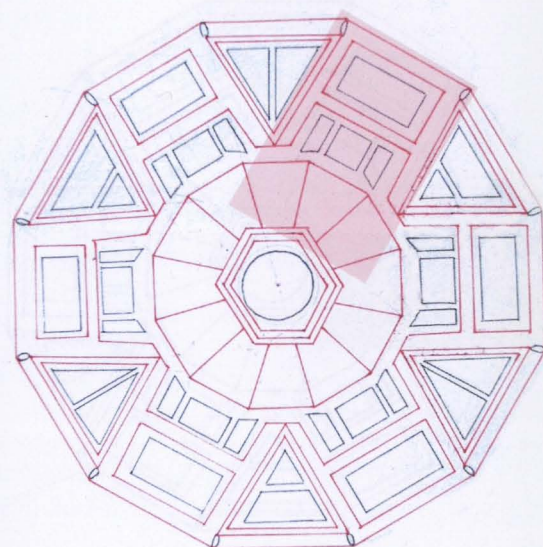
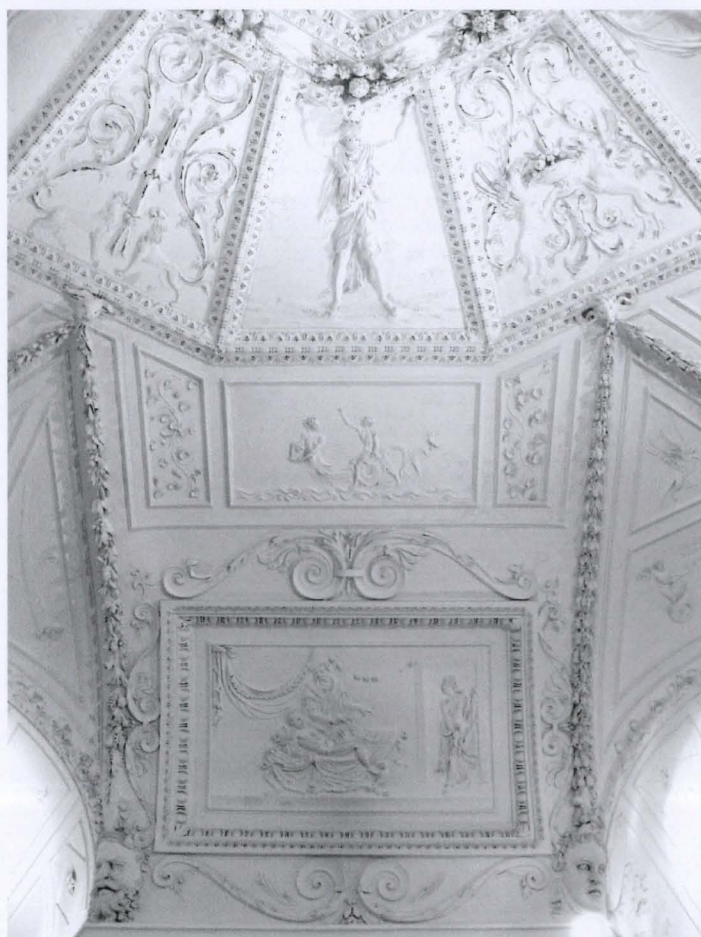
3.1.2.1.



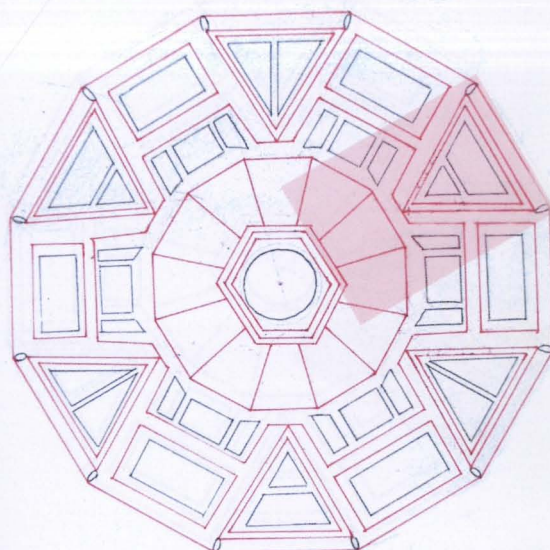
3.1.2.2.



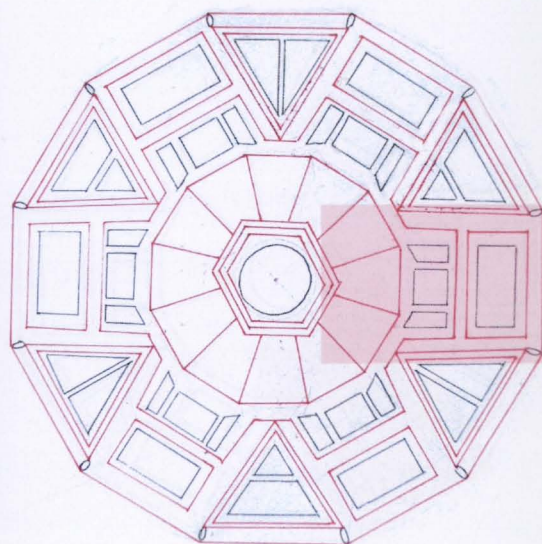
3.1.2.3.



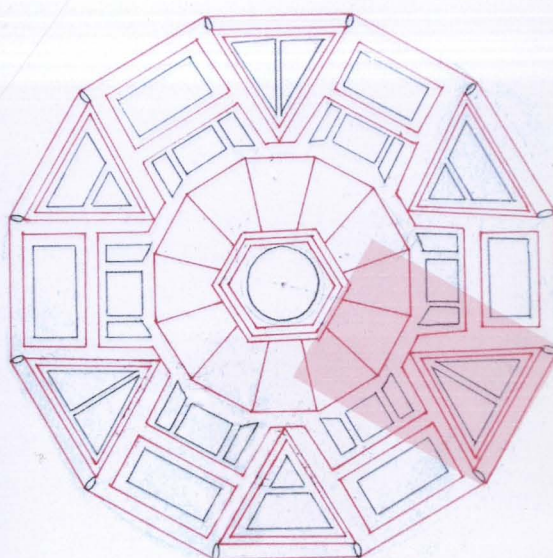
3.1.2.4.



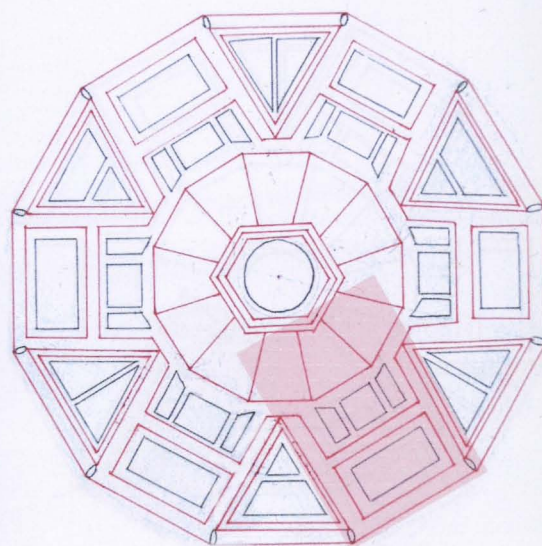
3.1.2.5.



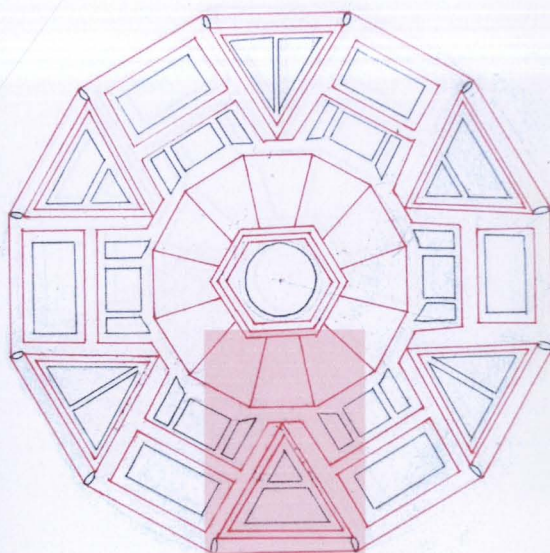
3.1.2.6.



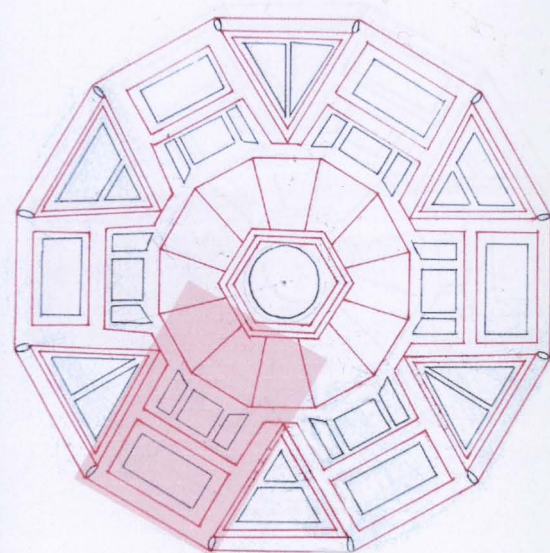
3.1.2.7.



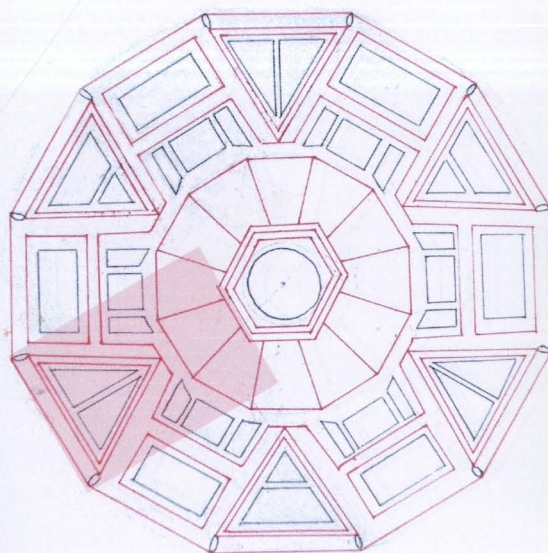
3.1.2.8.



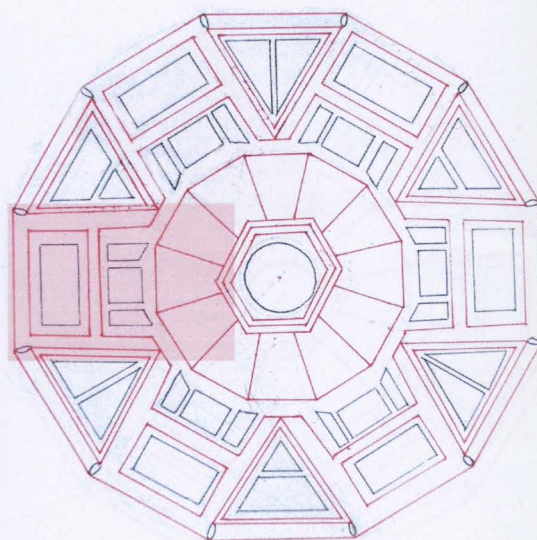
3.1.2.9.



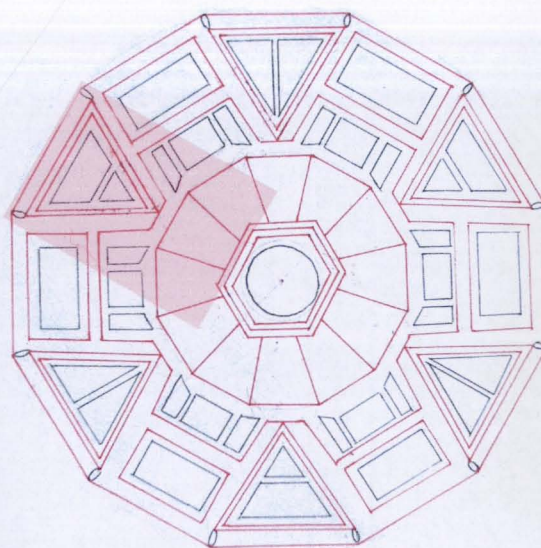
3.1.2.10.



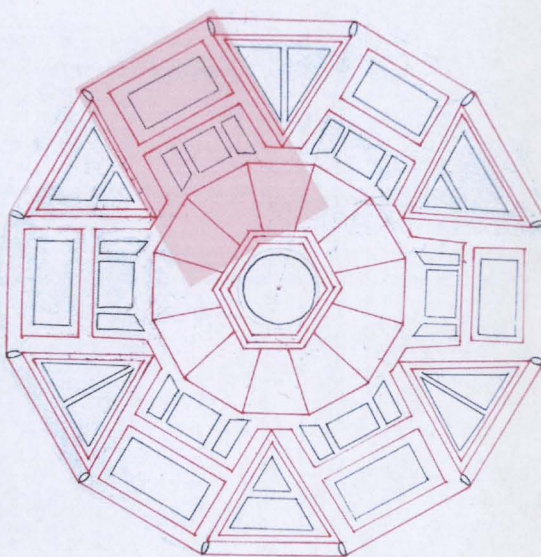
3.1.2.11.



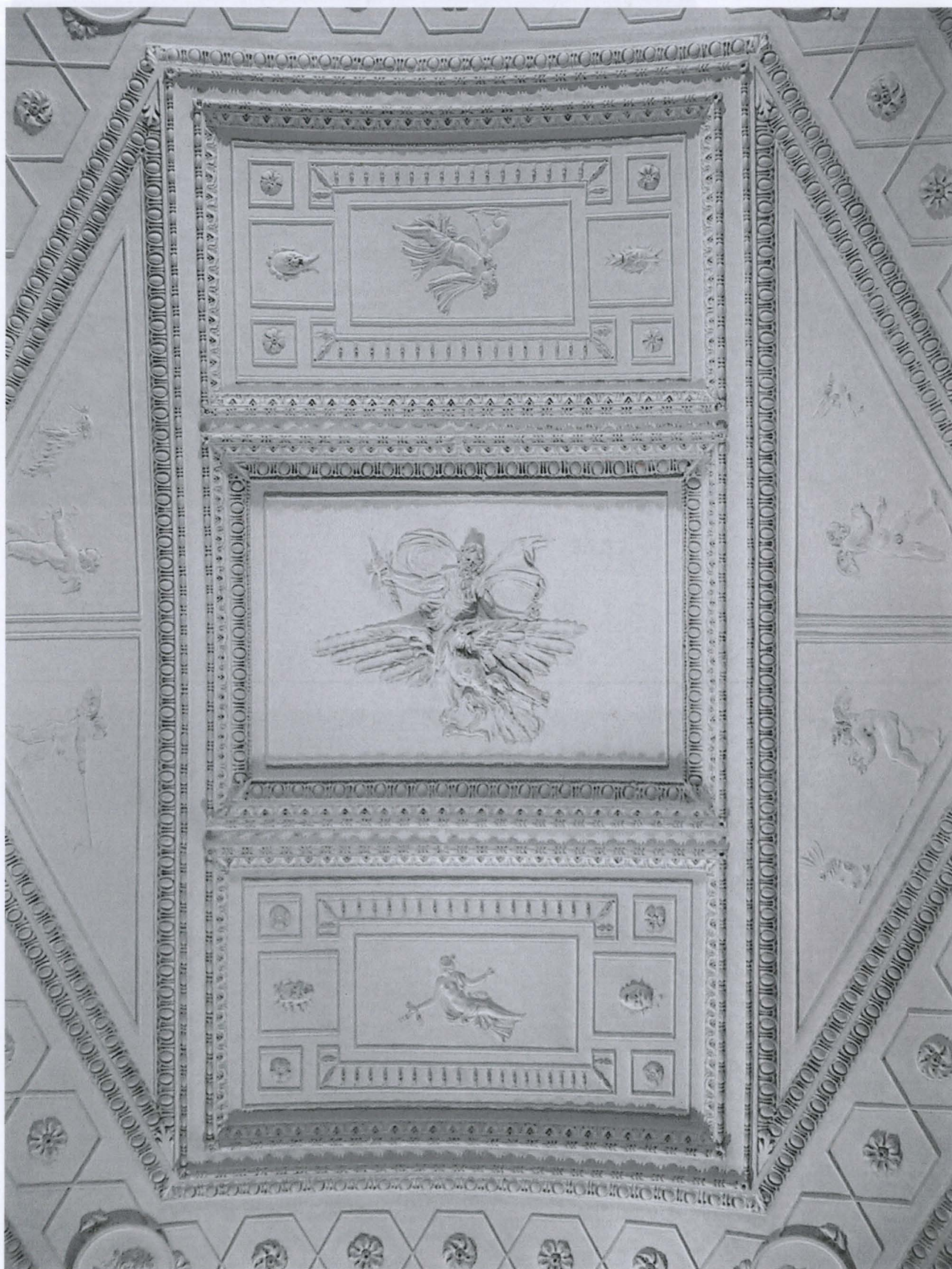
3.1.2.12.



3.1.2.13.



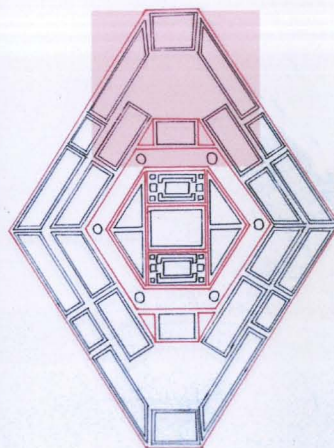
3.1.2.14.



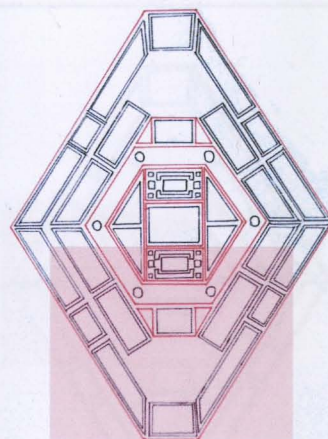
3.1.3.1.

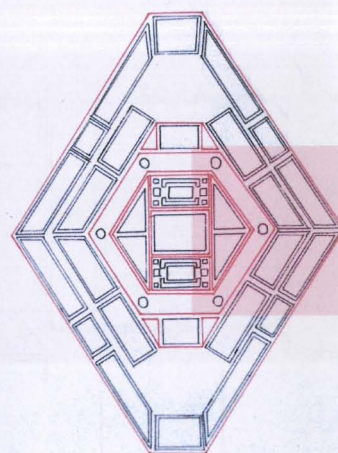


3.1.3.2.

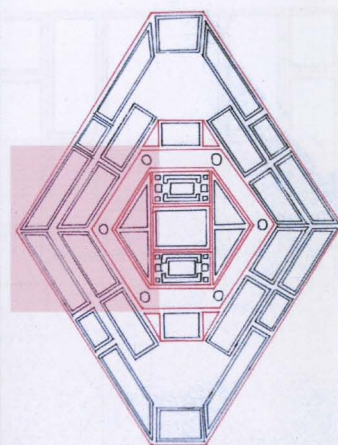
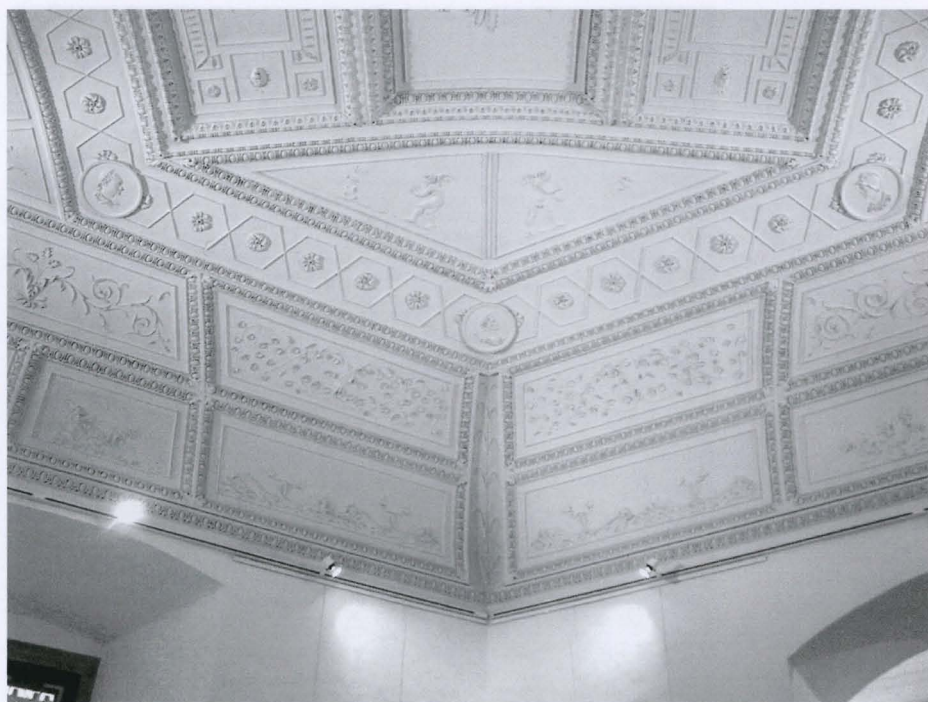


3.1.3.3.

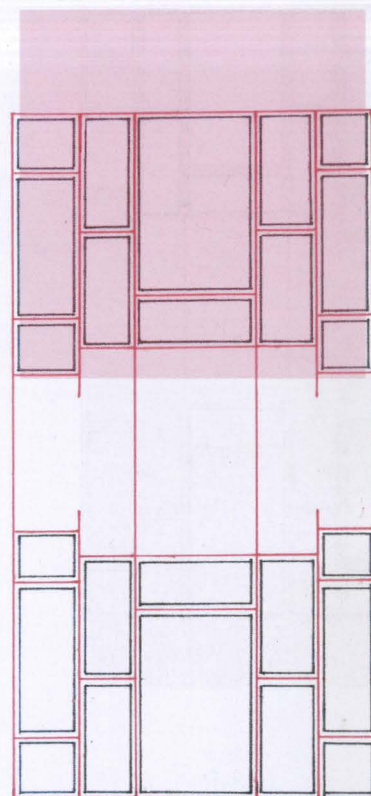




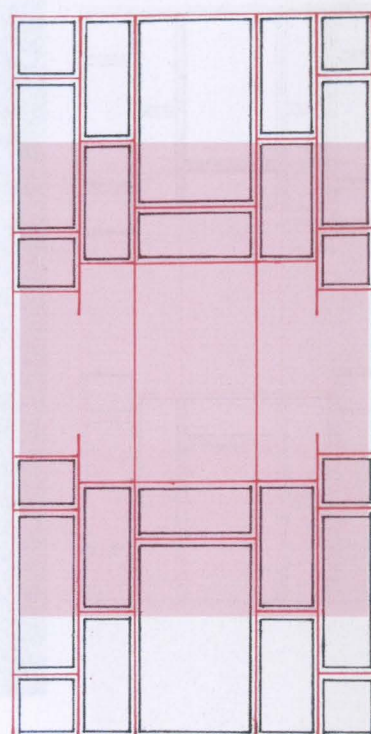
3.1.3.4



3.1.3.5.



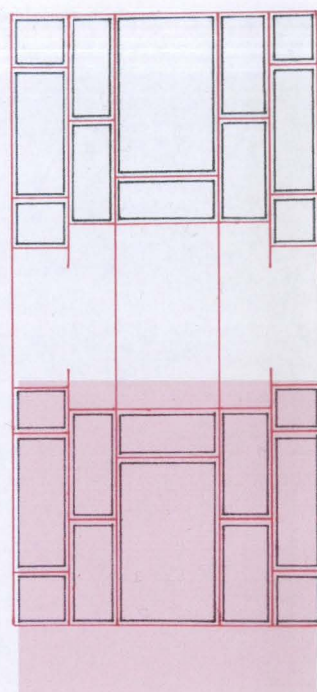
3.1.4.1.



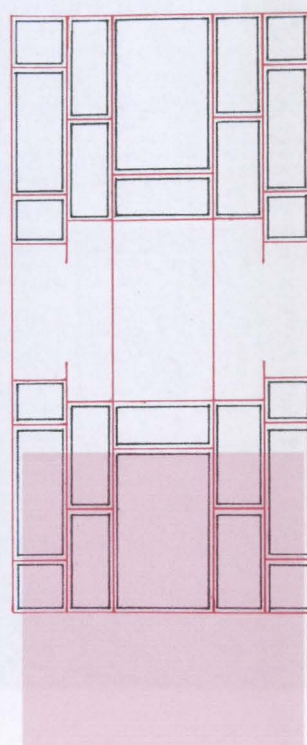
3.1.4.2.



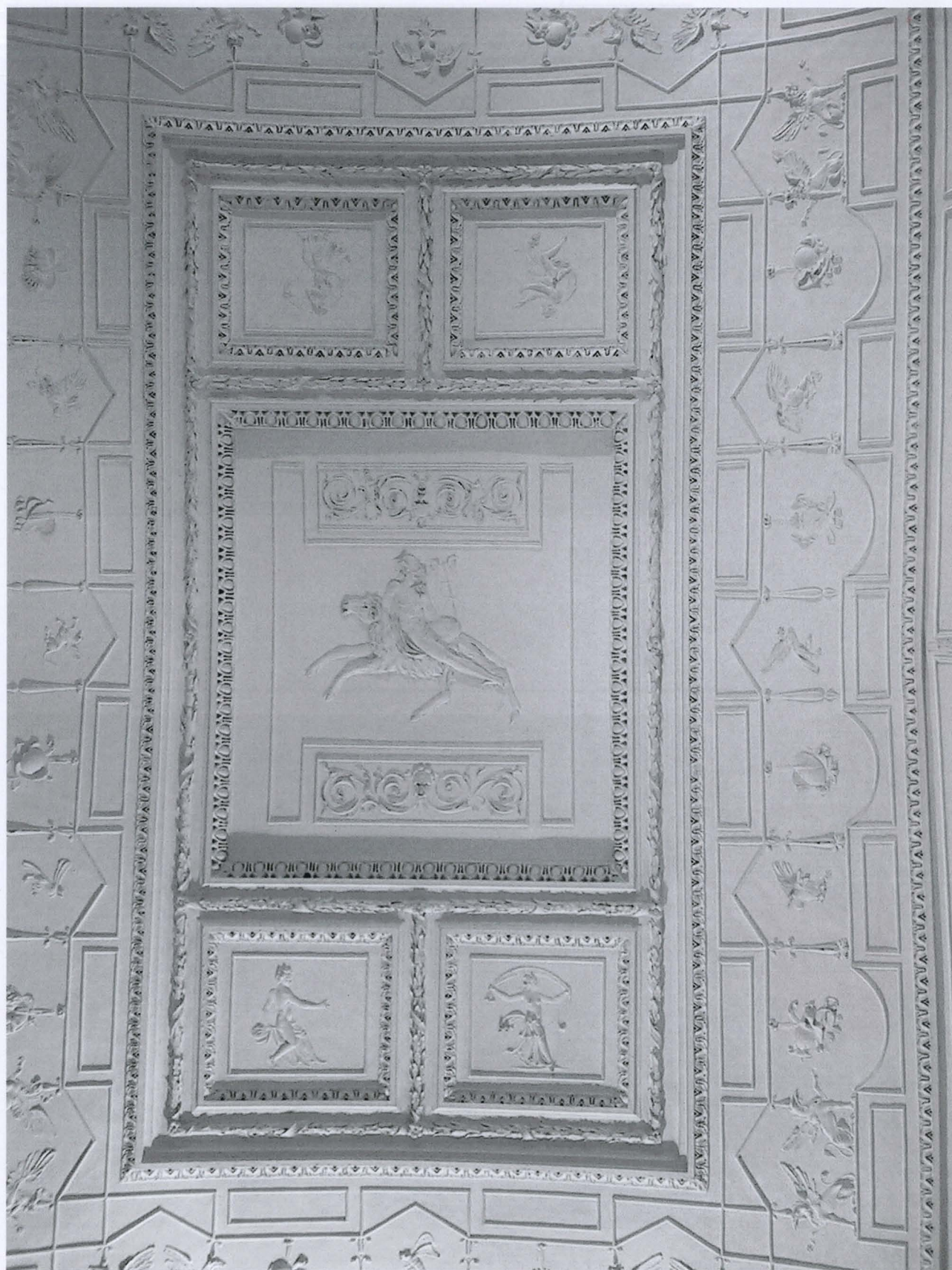
3.1.4.3.



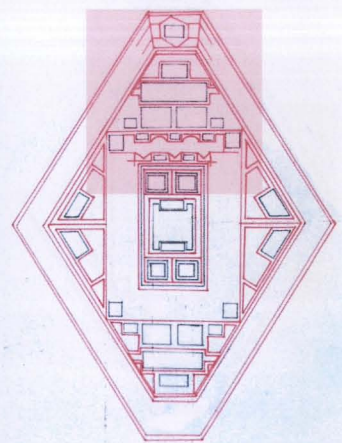
3.1.4.4.



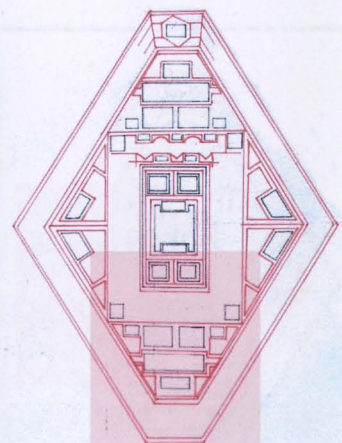
3.1.5.1.



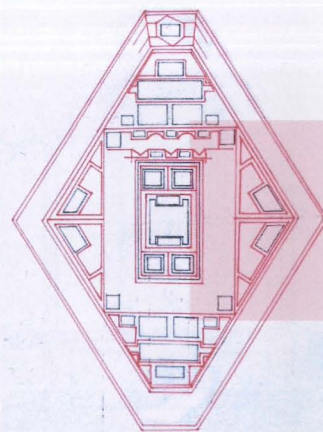
3.1.5.1.



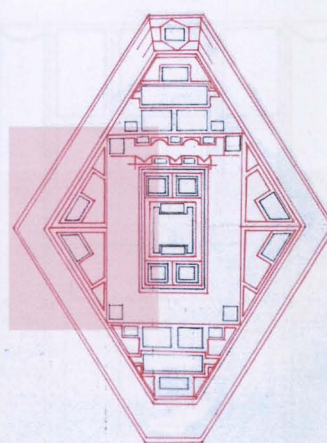
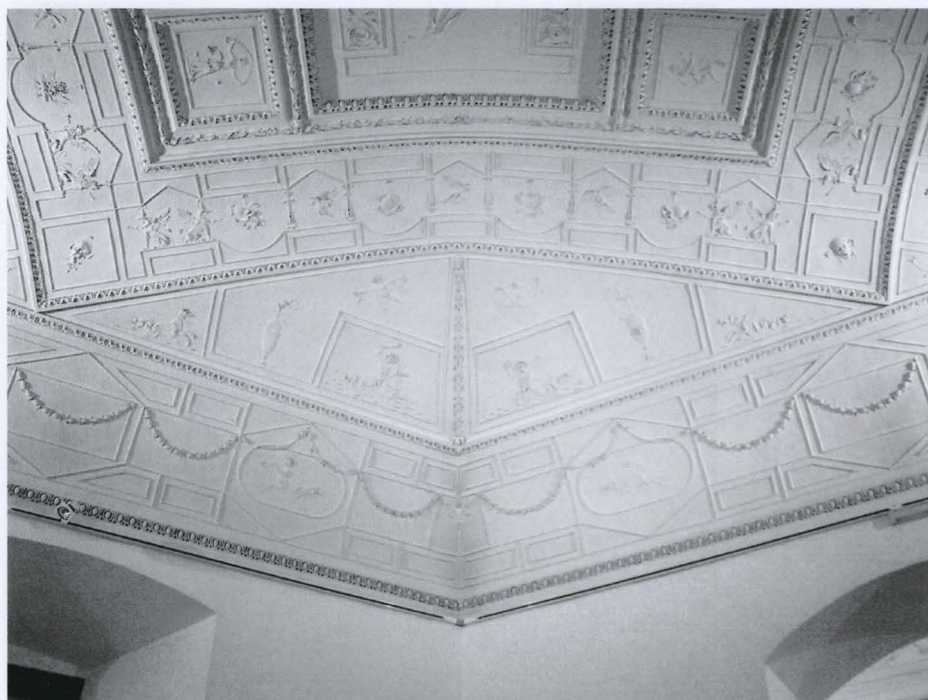
3.1.5.2.



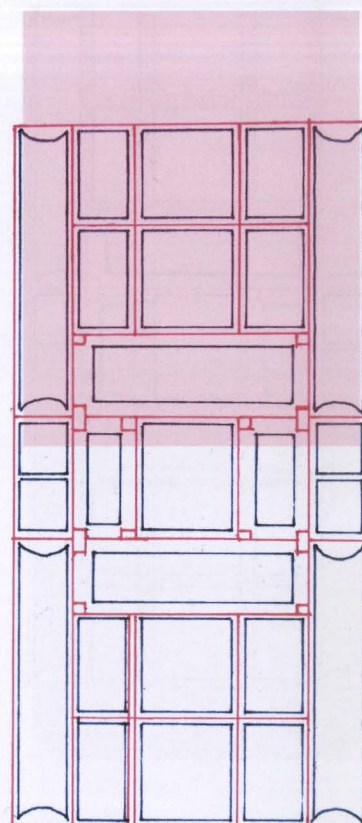
3.1.5.3.



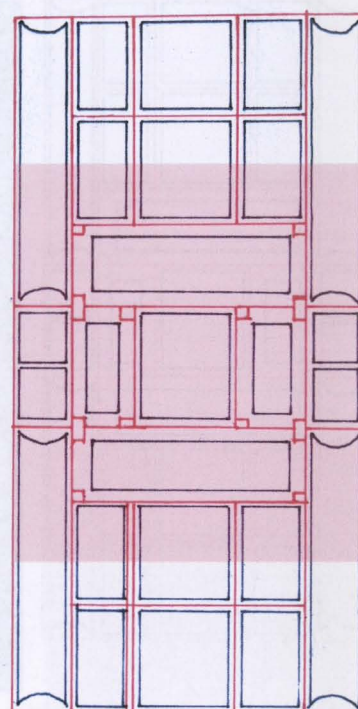
3.1.5.4.



3.1.5.5.



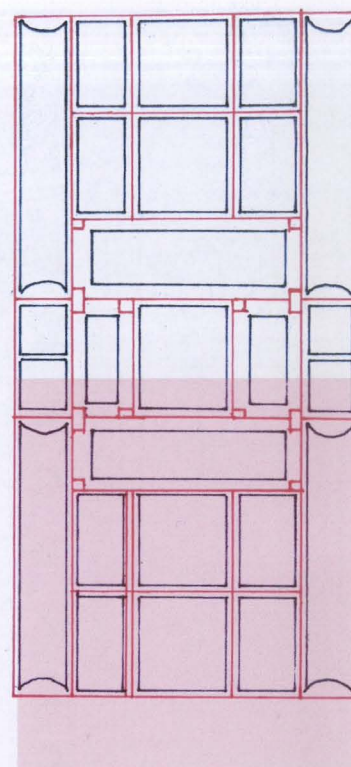
3.1.6.1.



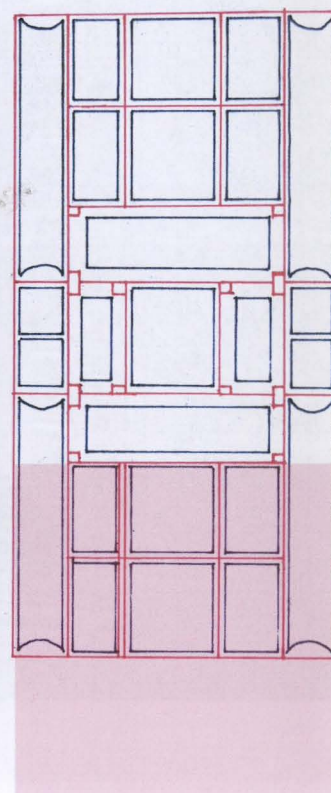
3.1.6.2.

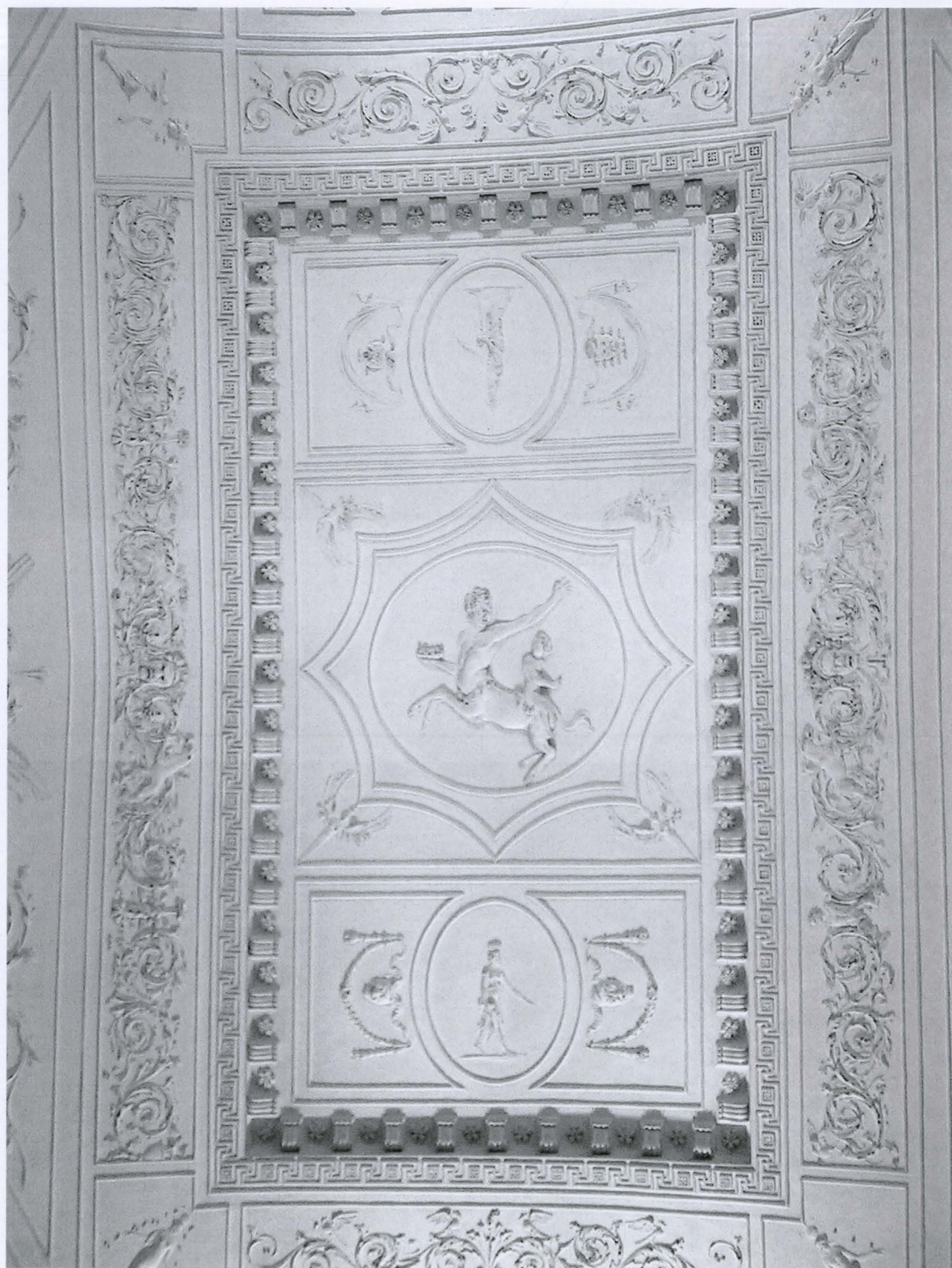


3.1.6.3.

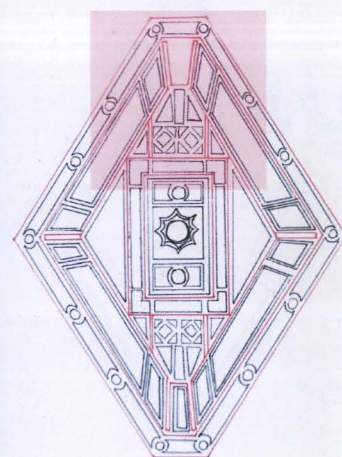


3.1.6.4.

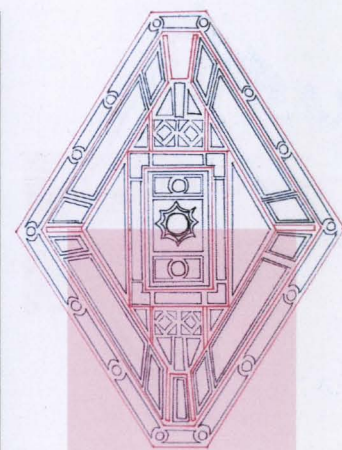




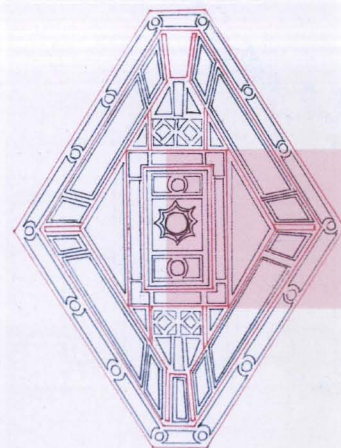
3.1.7.1.



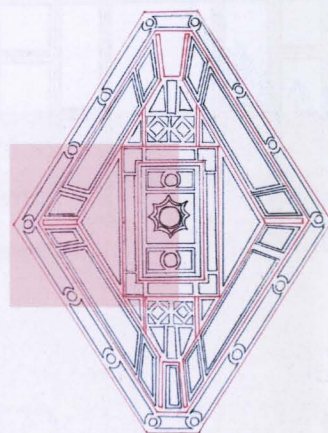
3.1.7.2.



3.1.7.3.



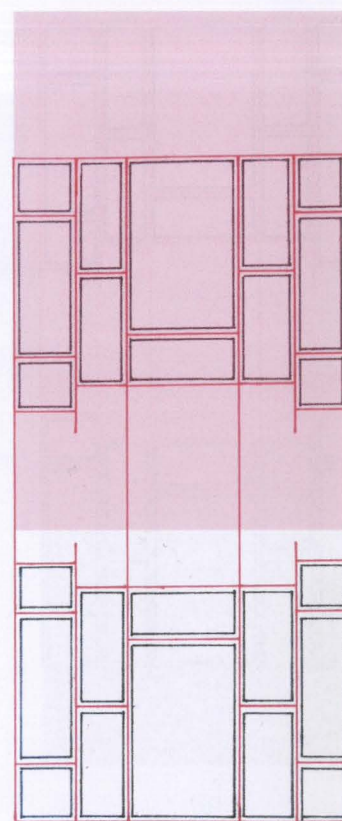
3.1.7.4.



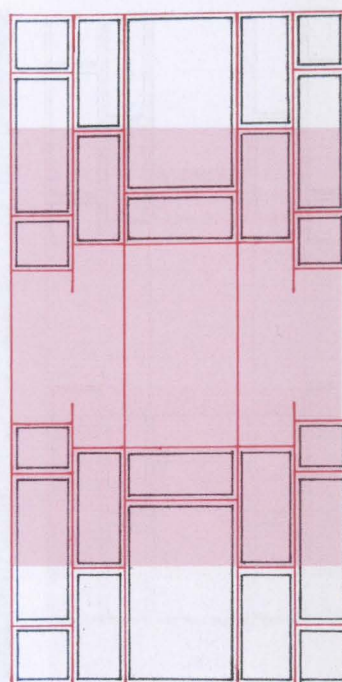
3.1.7.5.

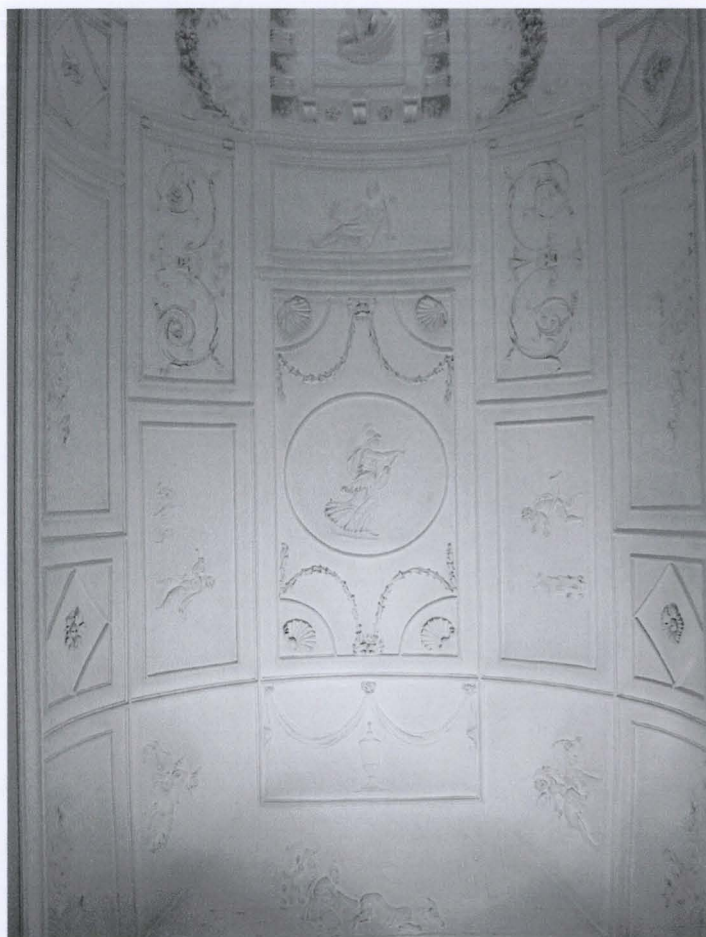


3.1.8.1.

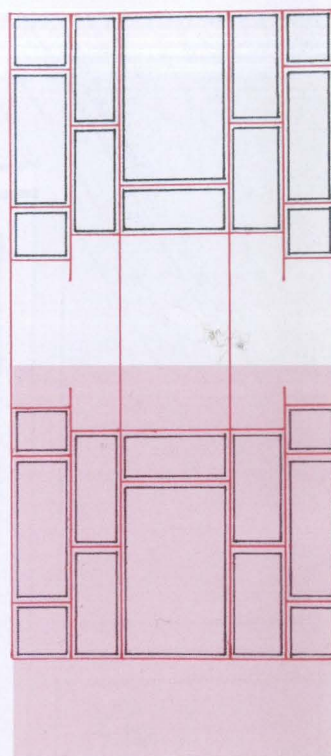


3.1.8.2.

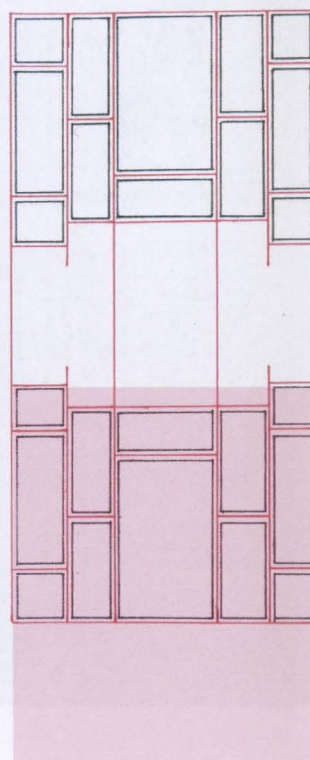




3.1.8.3.



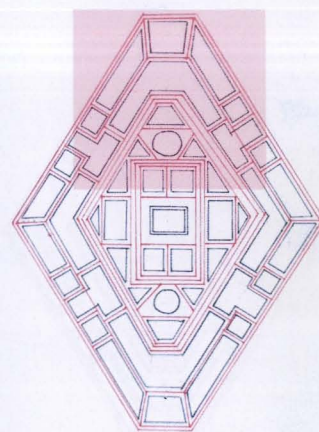
3.1.8.4.



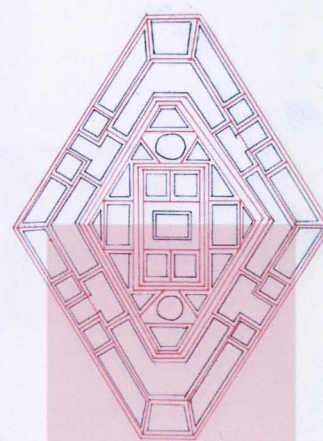


3.1.9.

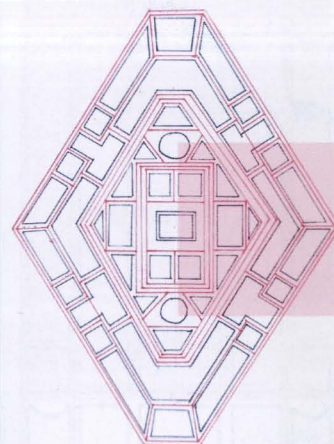
3.1.9.1.



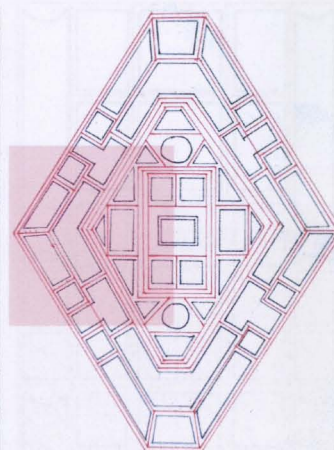
3.1.9.2.



3.1.9.3.



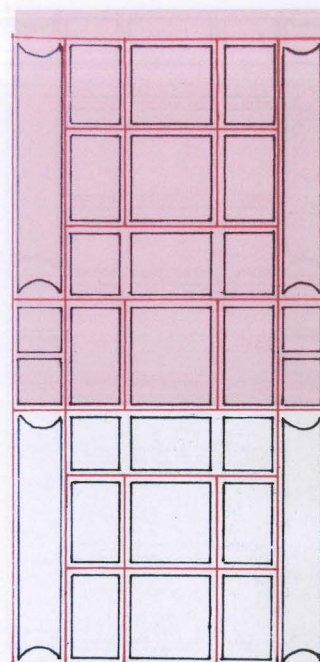
3.1.9.4.



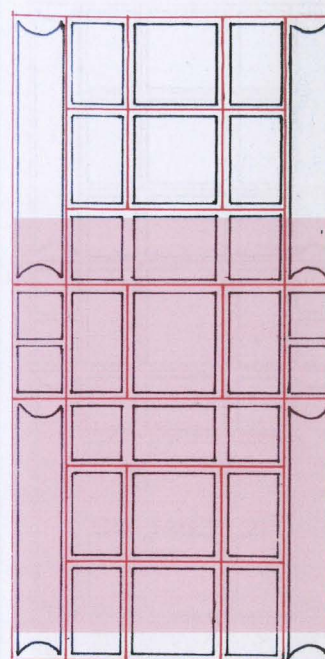
3.1.9.5.



3.1.10.1.

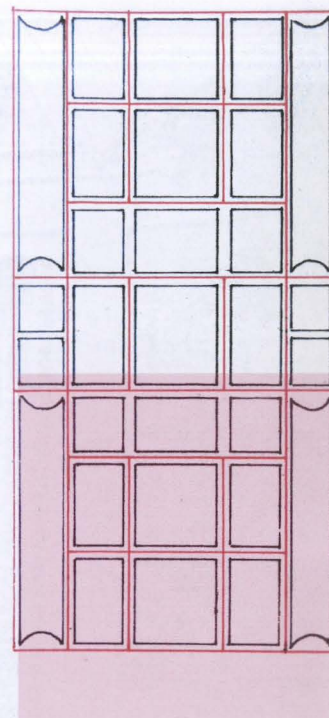


3.1.10.2.

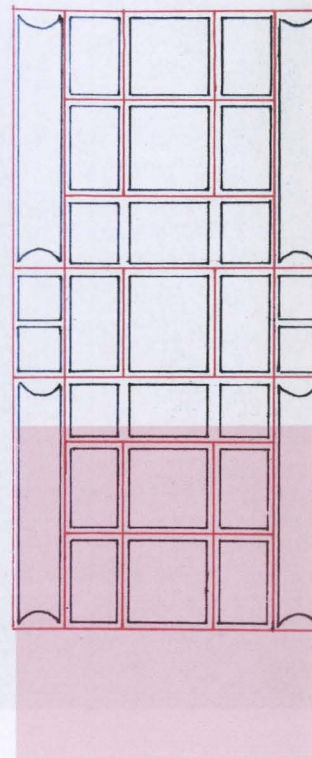


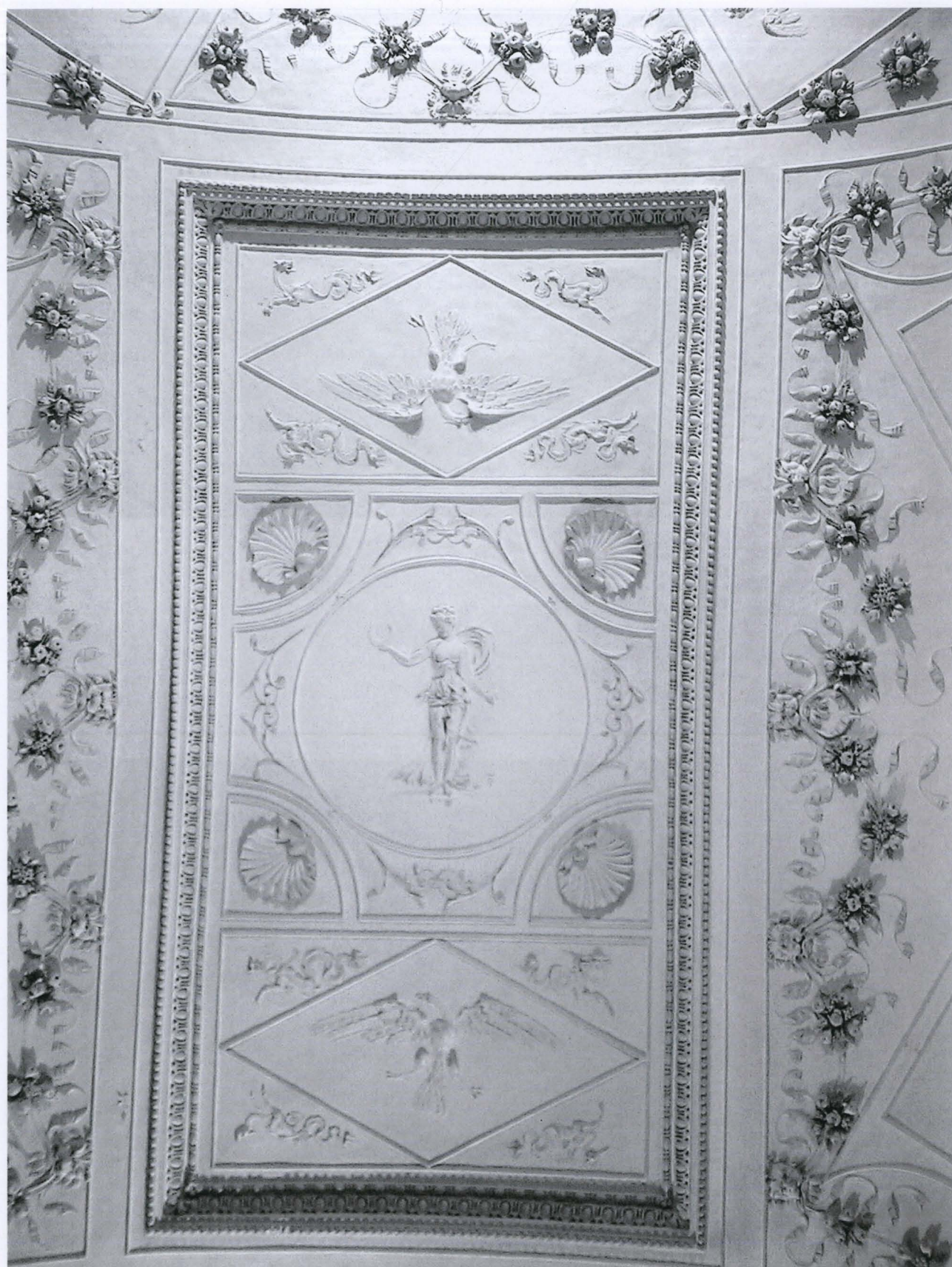


3.1.10.3.

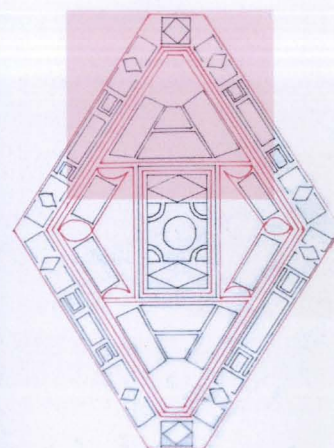


3.1.10.4.

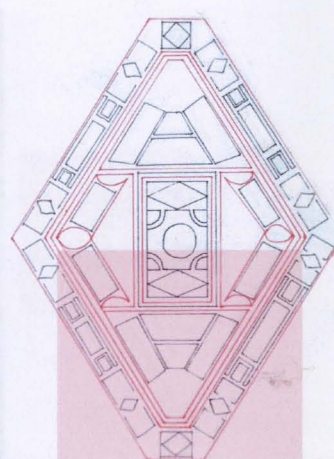




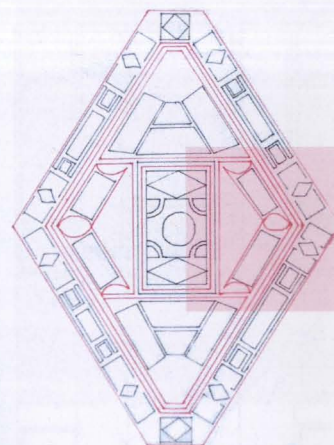
3.1.11.1.



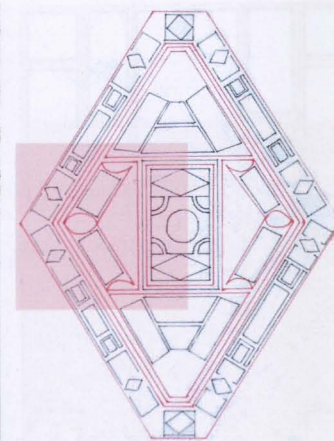
3.1.11.2.



3.1.11.3.



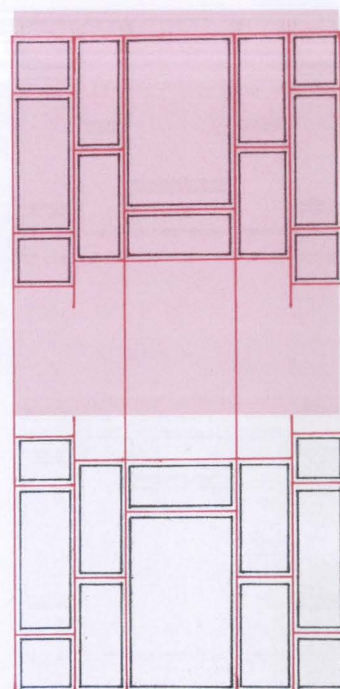
3.1.11.4.



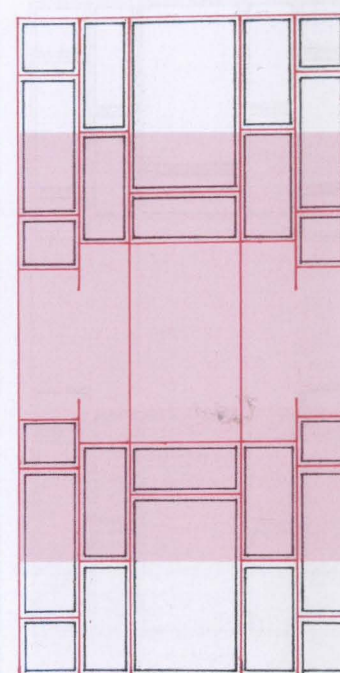
3.1.11.5.



3.1.12.1.

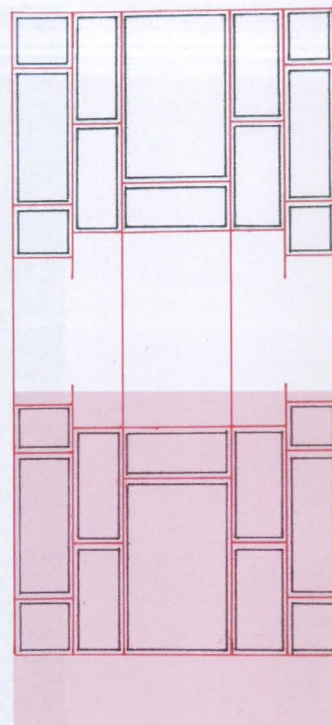


3.1.12.2.

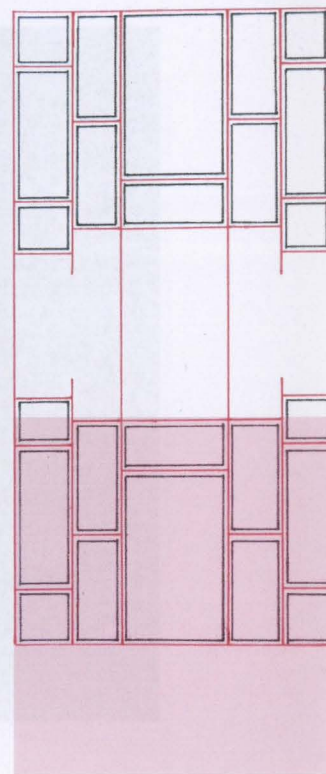


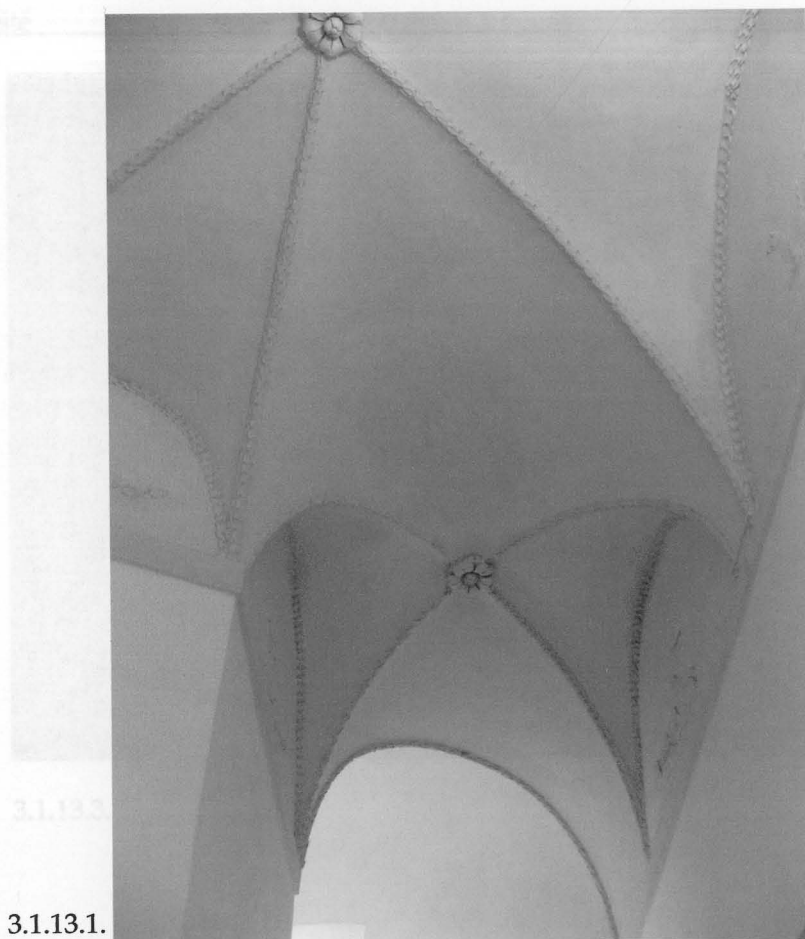


3.1.12.3.

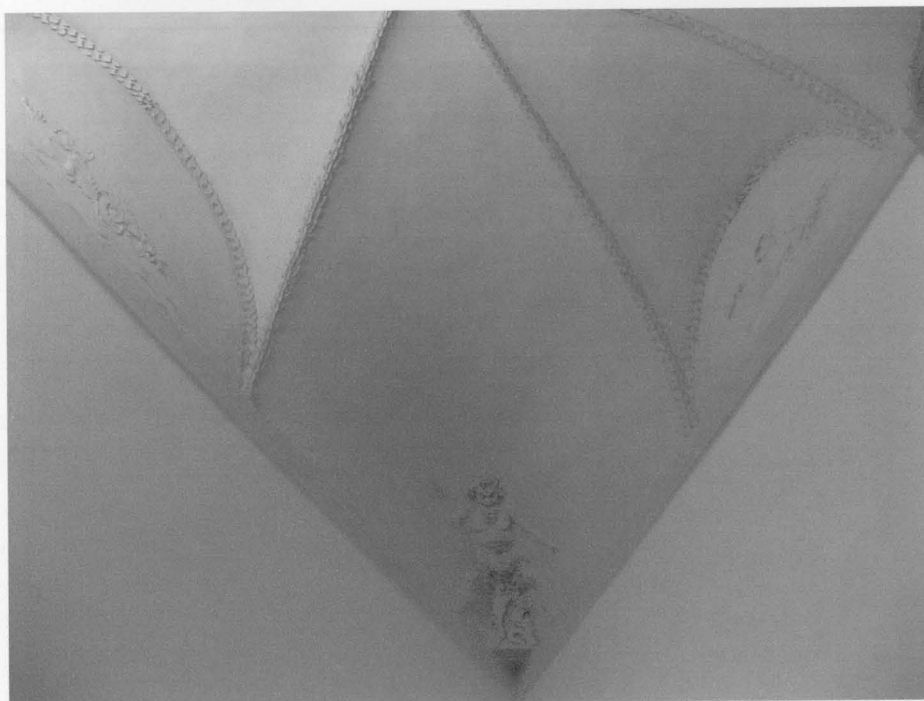


3.1.12.4.





3.1.13.1.



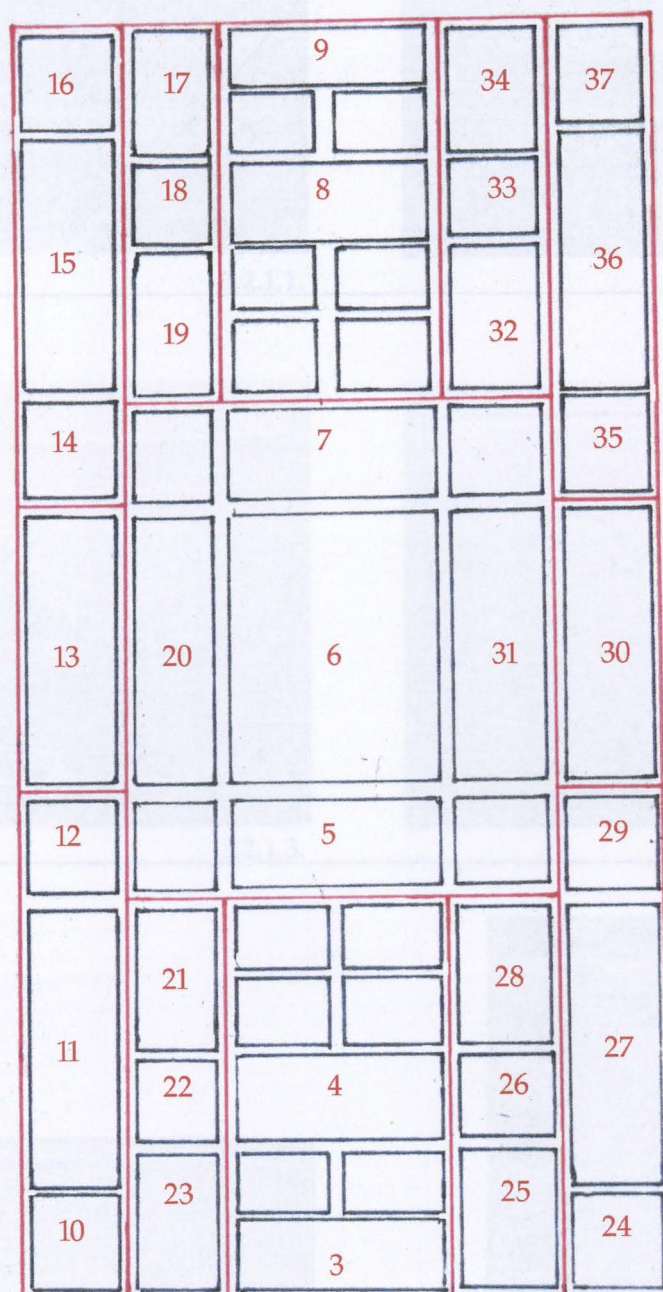
3.1.13.2.



3.1.13.3.



3.1.13.4.



2
1



3.2.1.1.



3.2.1.2.



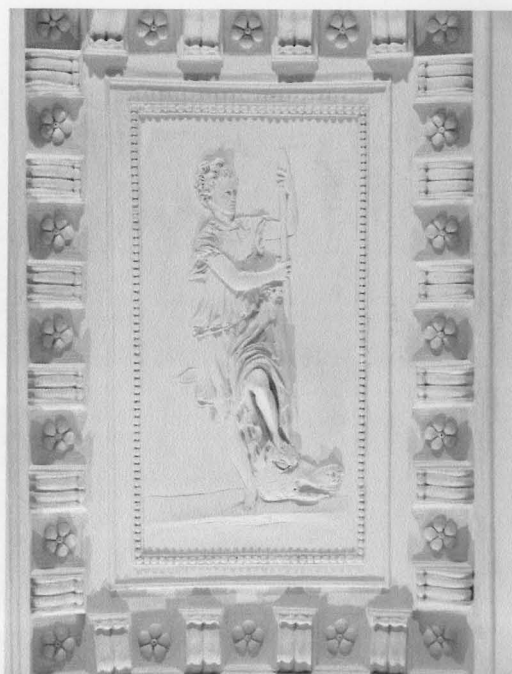
3.2.1.3.



3.2.1.4.



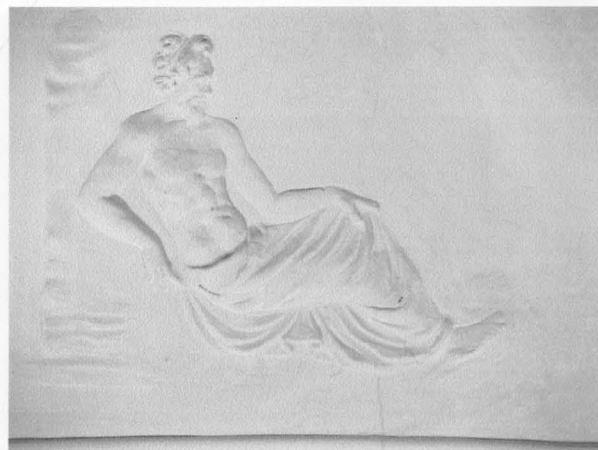
3.2.1.5.



3.2.1.6.



3.2.1.7.



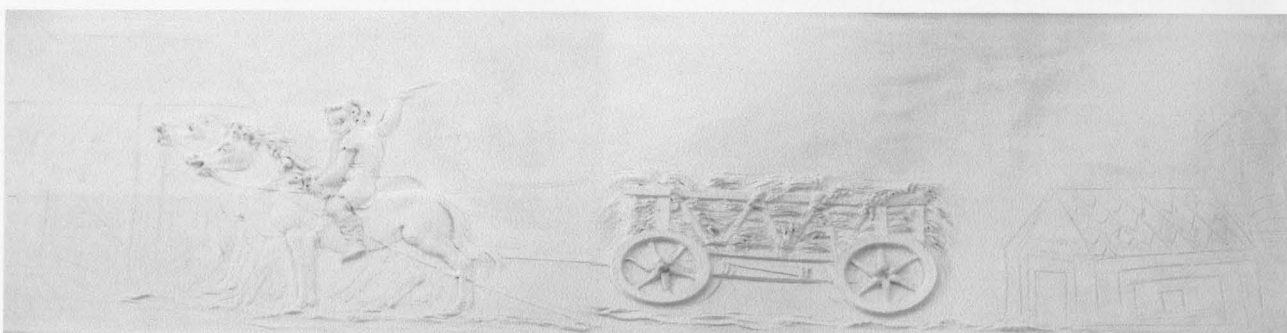
3.2.1.8.



3.2.1.9.



3.2.1.10.



3.2.1.12.

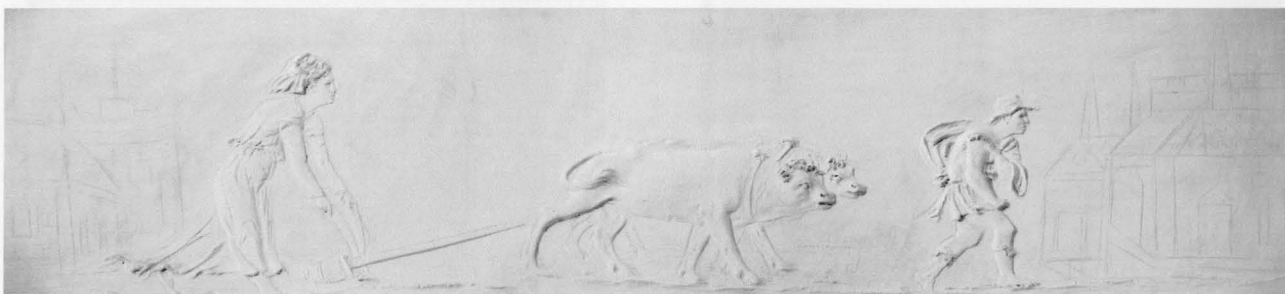
3.2.1.11.



3.2.1.13.



3.2.1.14.



3.2.1.15.



3.2.1.16.



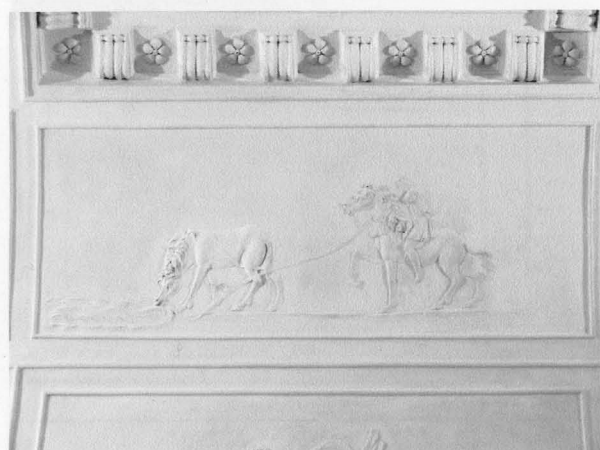
3.2.1.17.



3.2.1.18.



3.2.1.19.



3.2.1.20.



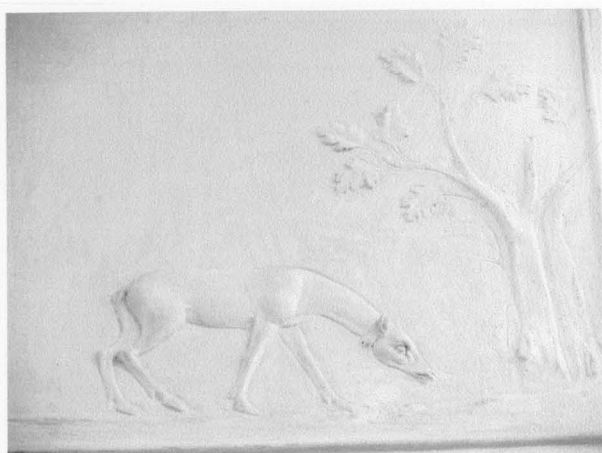
3.2.1.21.



3.2.1.22.



3.2.1.23.



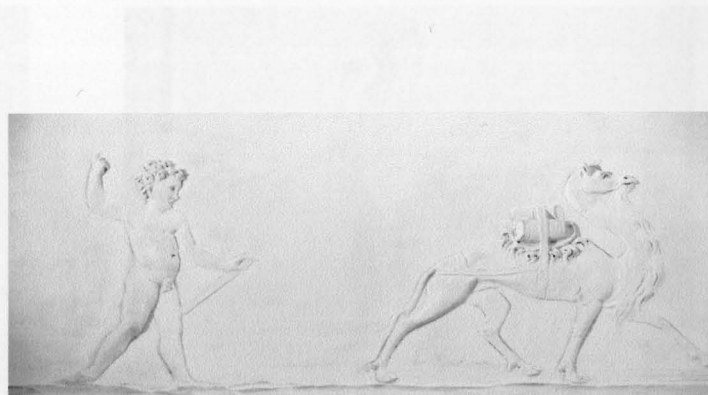
3.2.1.24.



3.2.1.25.



3.2.1.26.



3.2.1.27.



3.2.1.28.



3.2.1.29.



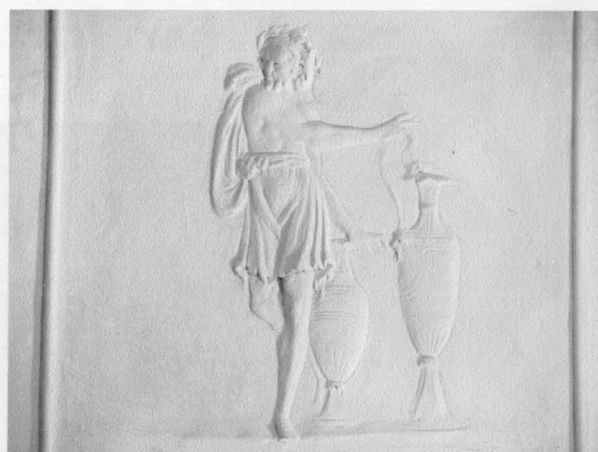
3.2.1.30.



3.2.1.31.



3.2.1.32.



3.2.1.33.



3.2.1.34.



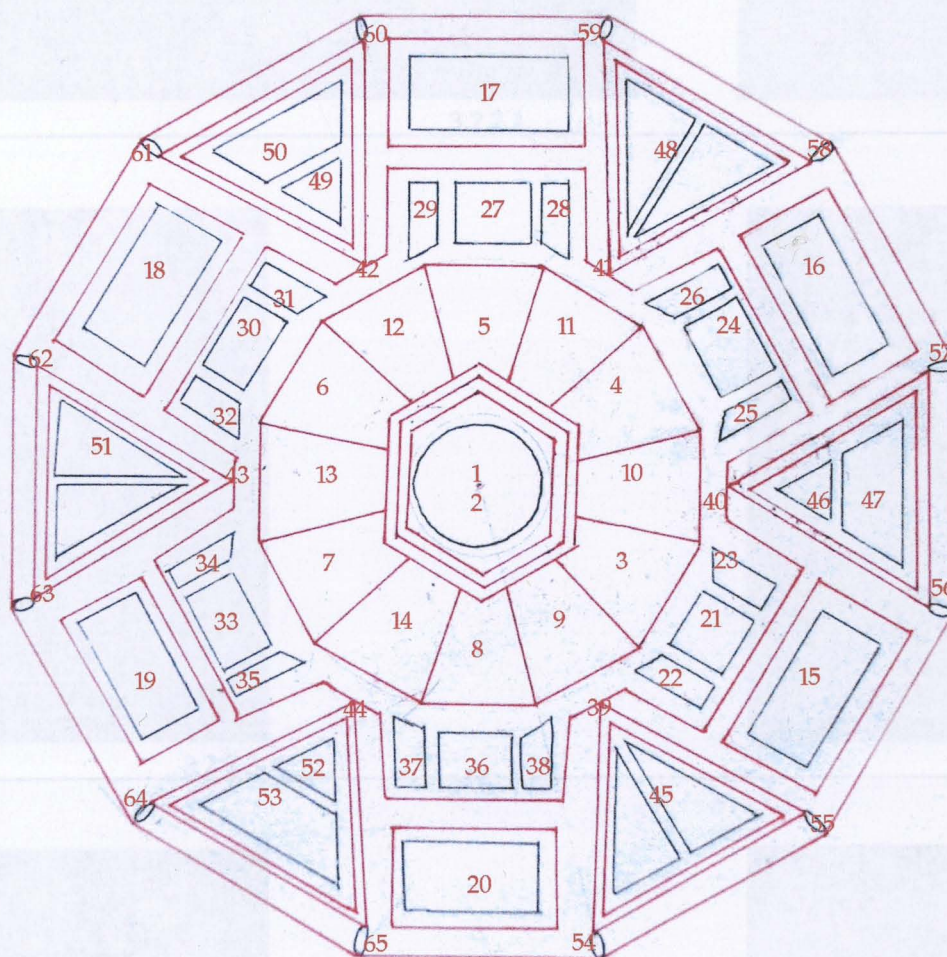
3.2.1.35.



3.2.1.36.



3.2.1.37.

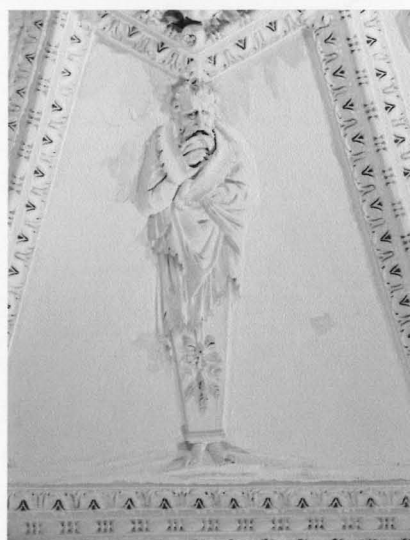




3.2.2.1.



3.2.2.2.



3.2.2.3.



3.2.2.4.



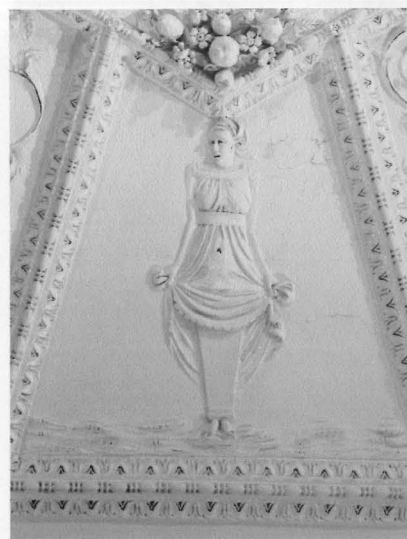
3.2.2.5.



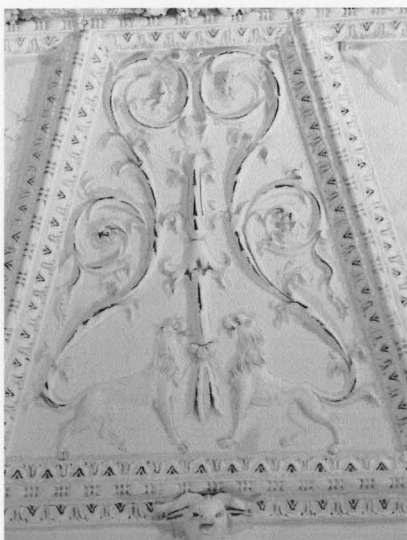
3.2.2.6.



3.2.2.7.



3.2.2.8.



3.2.2.9.



3.2.2.10.



3.2.2.11.



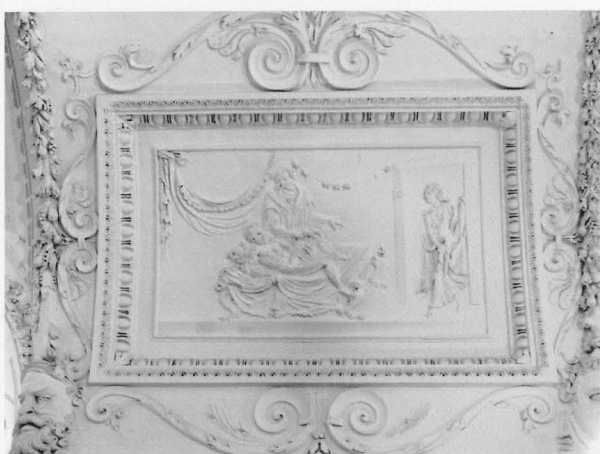
3.2.2.12.



3.2.2.13.



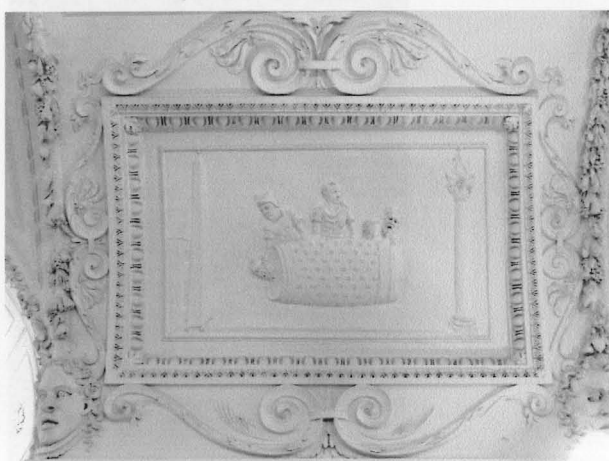
3.2.2.14.



3.2.2.15.



3.2.2.16.



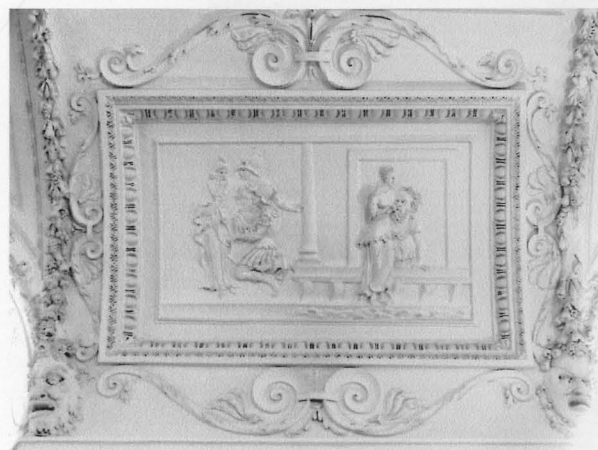
3.2.2.17.



3.2.2.18.



3.2.2.19.



3.2.2.20.



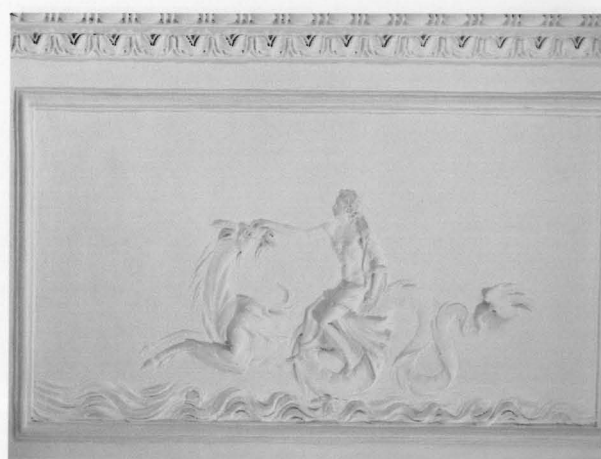
3.2.2.21.



3.2.2.22.



3.2.2.23.



3.2.2.24.



3.2.2.25.



3.2.2.26.



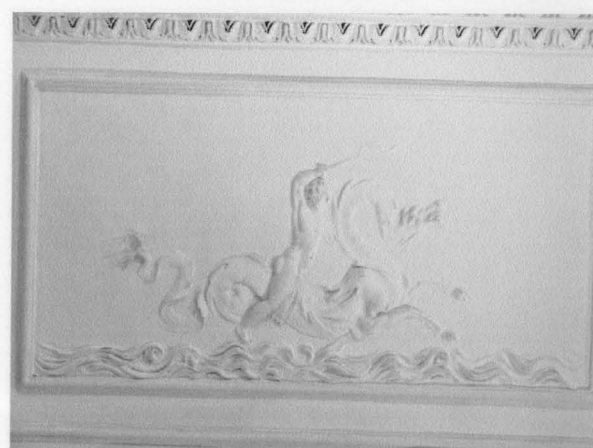
3.2.2.27.



3.2.2.28.



3.2.2.29.



3.2.2.30.



3.2.2.31.



3.2.2.32.



3.2.2.33.



3.2.2.34.



3.2.2.35.



3.2.2.36.



3.2.2.37.



3.2.2.38.



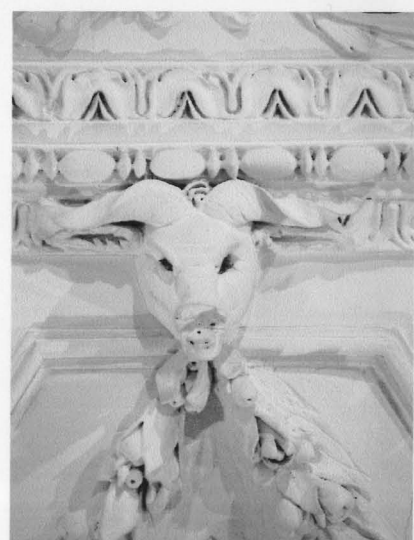
3.2.2.39.



3.2.2.40.



3.2.2.41.



3.2.2.42.



3.2.2.43.



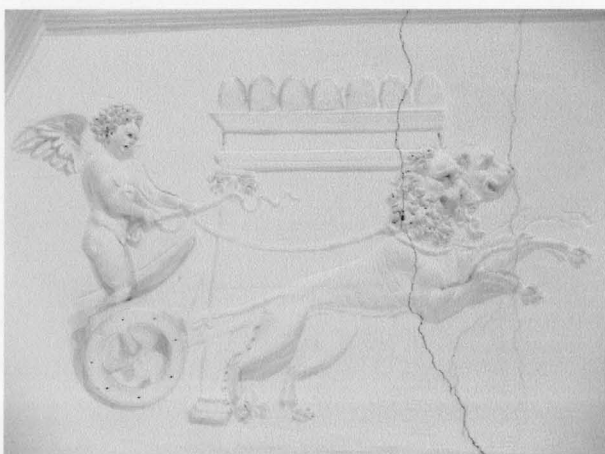
3.2.2.44.



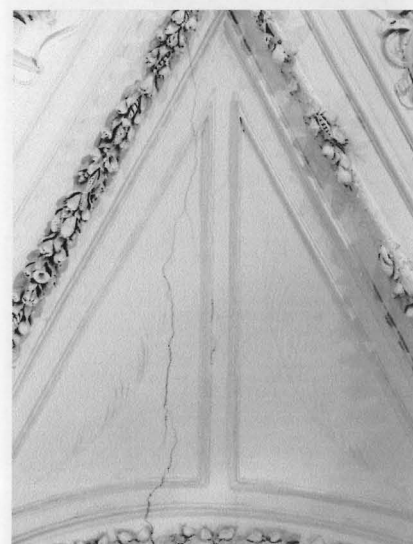
3.2.2.45.



3.2.2.46.



3.2.2.47.



3.2.2.48.



3.2.2.49.



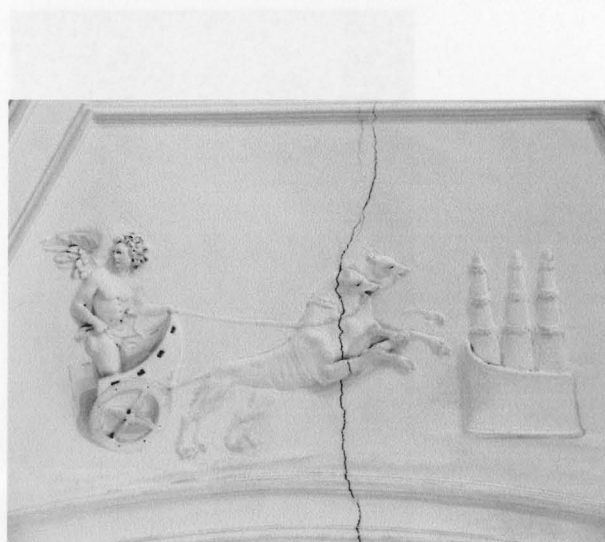
3.2.2.50.



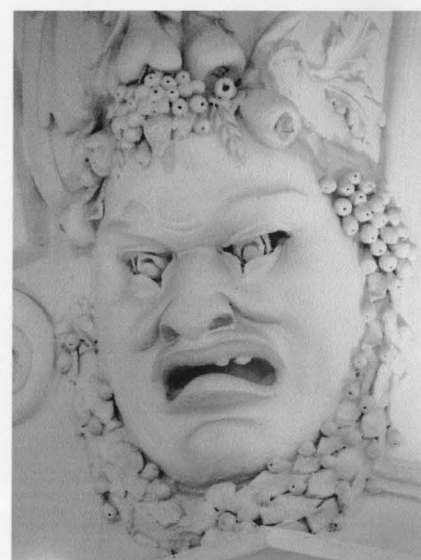
3.2.2.51.



3.2.2.52.



3.2.2.53.



3.2.2.54.



3.2.2.55.



3.2.2.56.



3.2.2.57.



3.2.2.58.



3.2.2.56.



3.2.2.60.



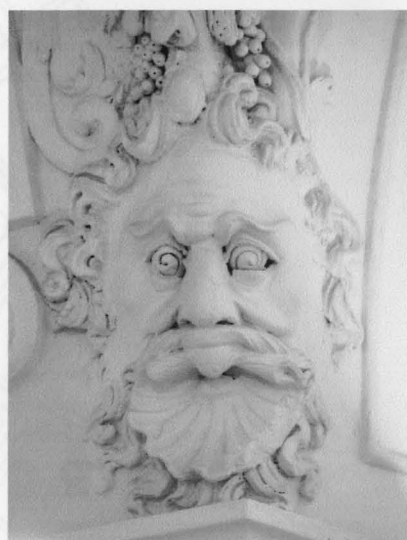
3.2.2.61.



3.2.2.62.



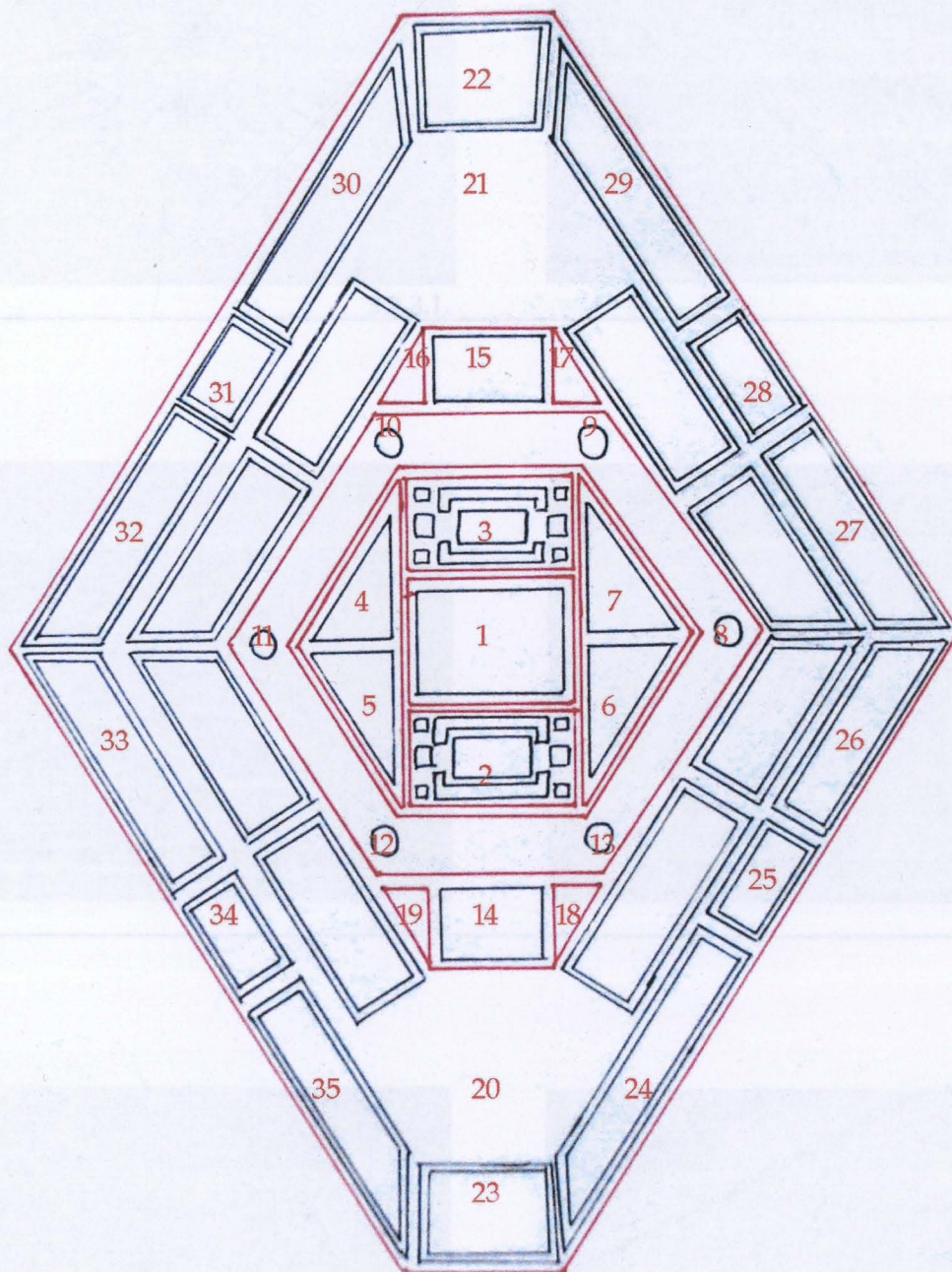
3.2.2.63.



3.2.2.64.



3.2.2.65.





3.2.3.1.



3.2.3.2.



3.2.3.3.



3.2.3.4.



3.2.3.5.



3.2.3.6.



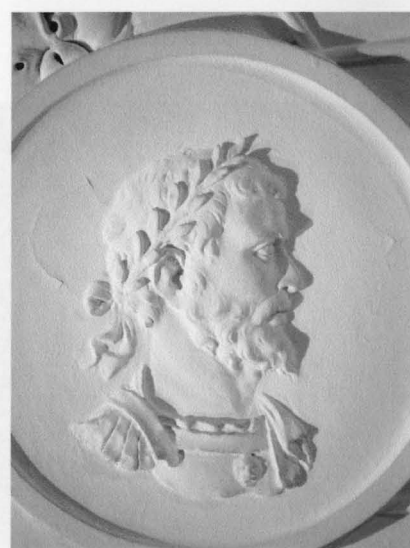
3.2.3.7.



3.2.3.8.



3.2.3.9.



3.2.3.10.



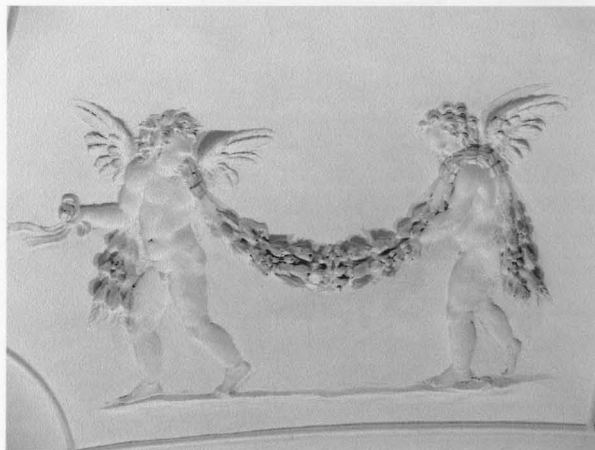
3.2.3.11.



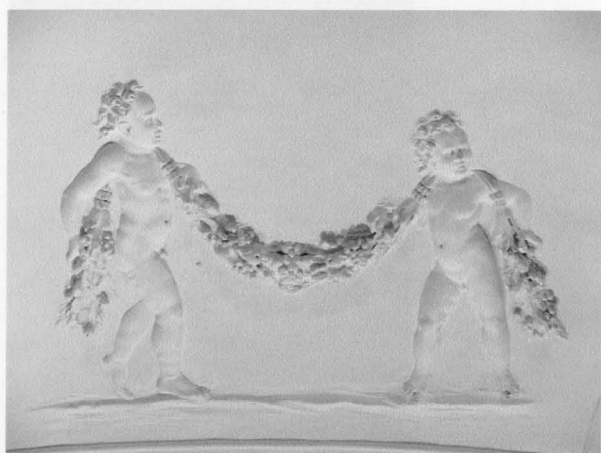
3.2.3.12.



3.2.3.13.



3.2.3.14.



3.2.3.15.



3.2.3.16.



3.2.3.17.



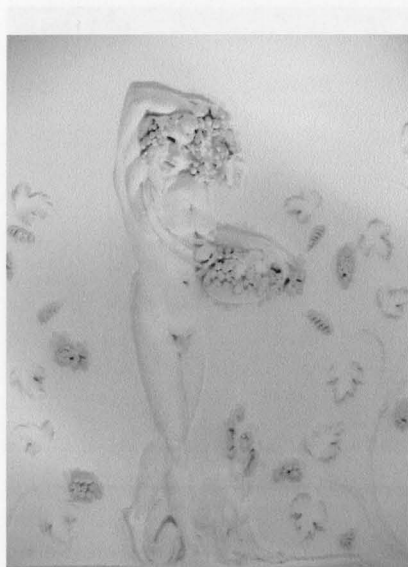
3.2.3.18.



3.2.3.19.



3.2.3.20.



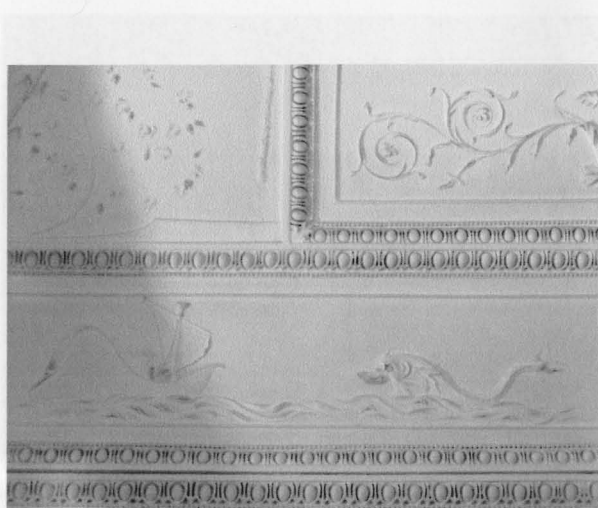
3.2.3.21



3.2.3.22.



3.2.3.23.



3.2.3.24.



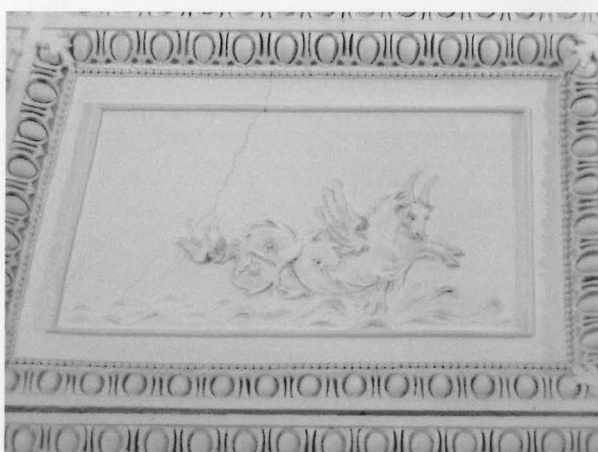
3.2.3.25.



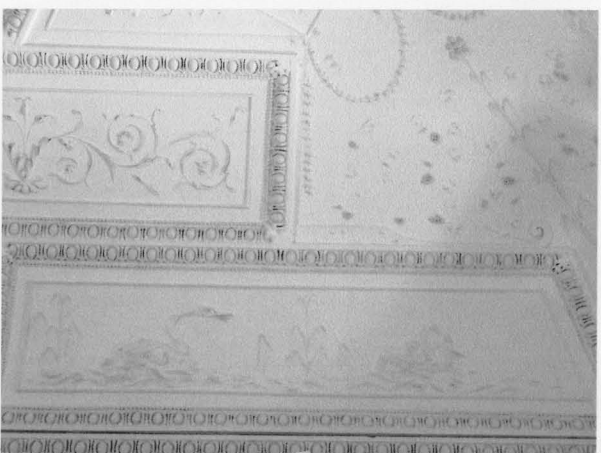
3.2.3.26.



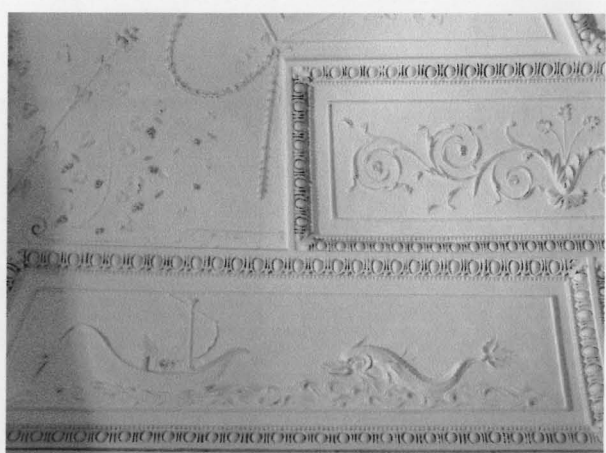
3.2.3.27.



3.2.3.28.



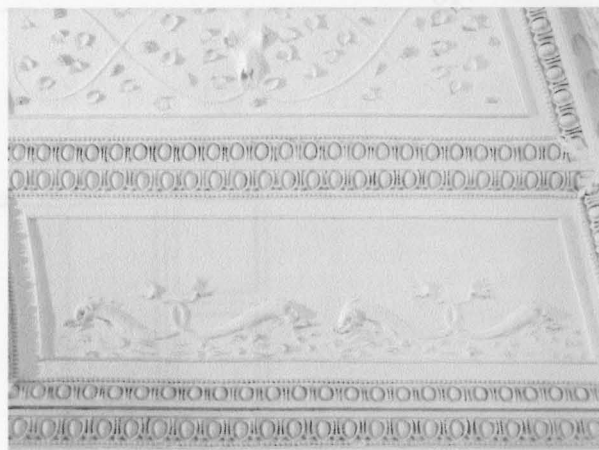
3.2.3.29.



3.2.3.30.



3.2.3.30.



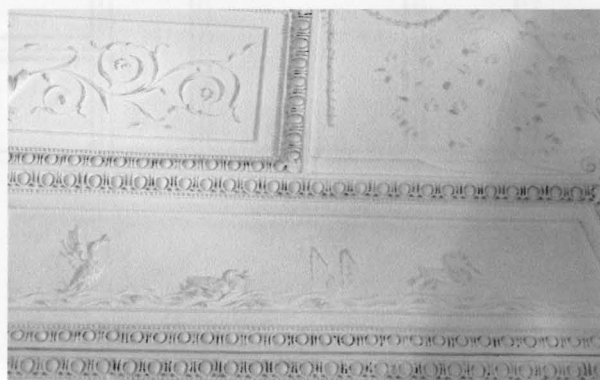
3.2.3.31.



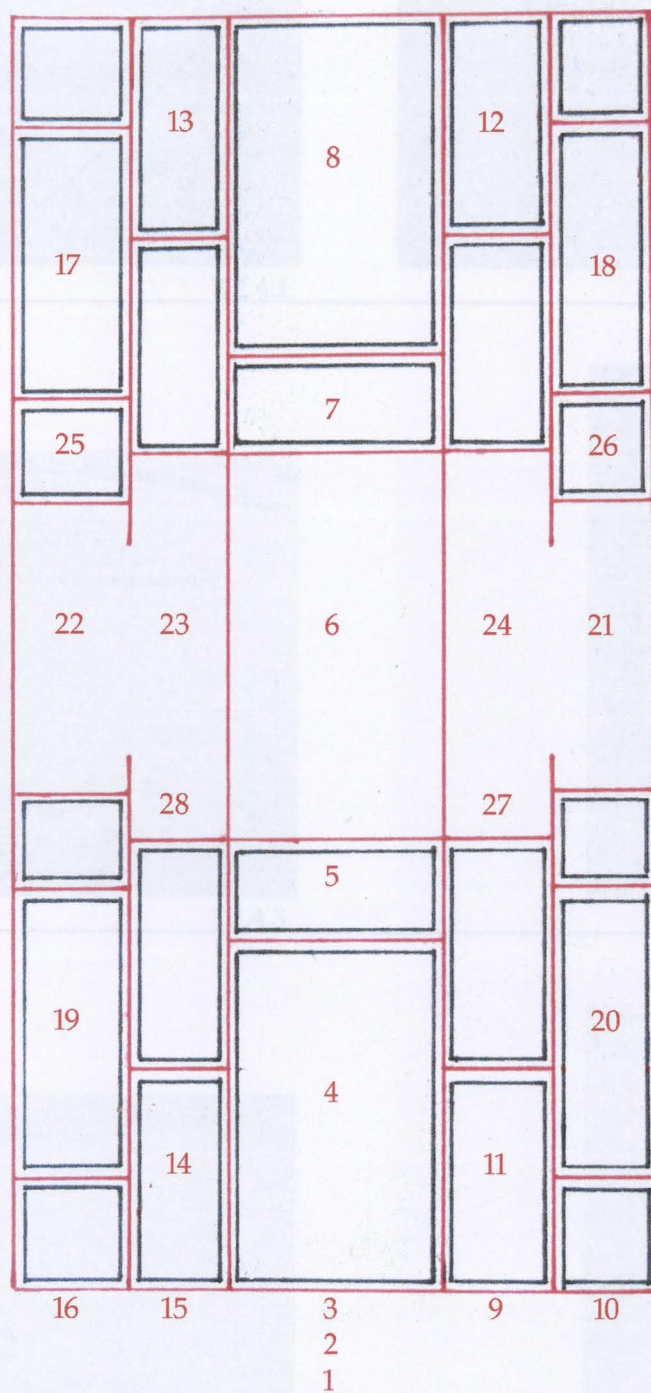
3.2.3.32.

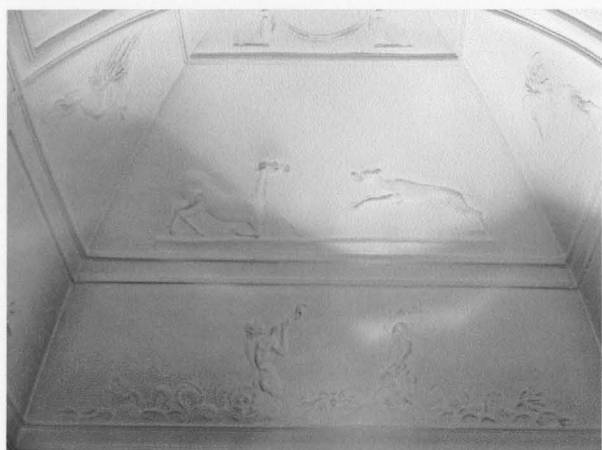


3.2.3.33.



3.2.3.34.

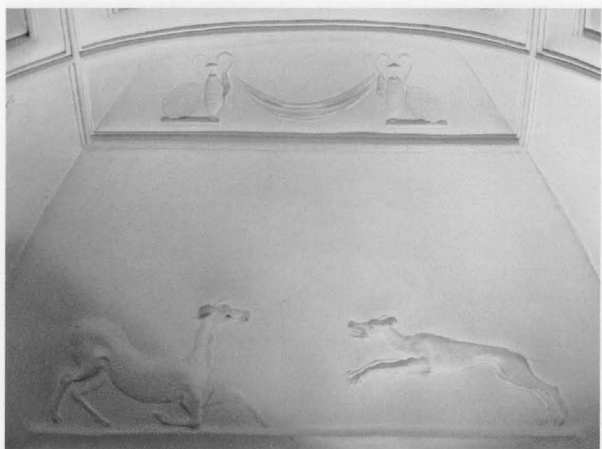




3.2.4.1.



3.2.4.2.



3.2.4.3.



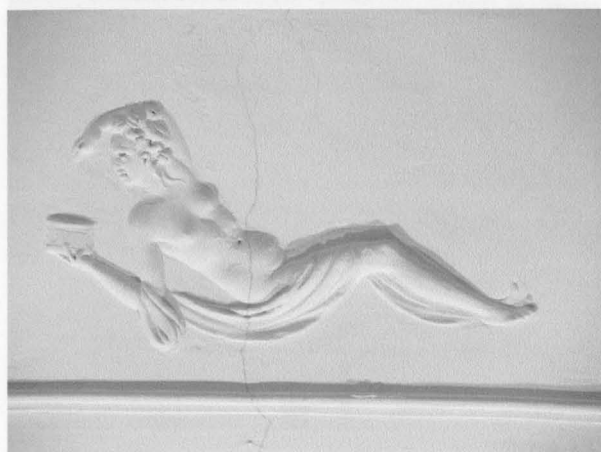
3.2.4.4.



3.2.4.5.



3.2.4.6.



3.2.4.7.



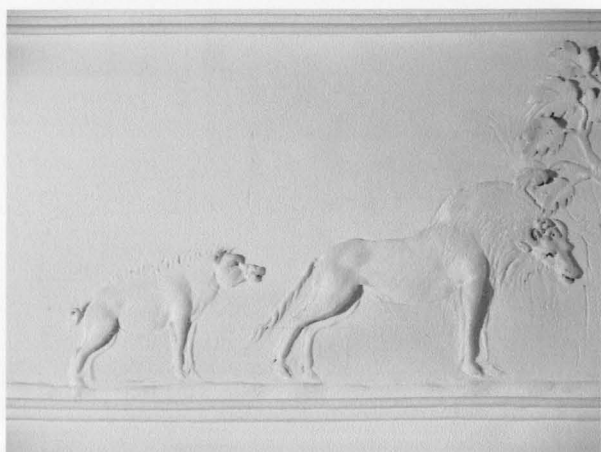
3.2.4.8.



3.2.4.9.



3.2.4.10.



3.2.4.11.



3.2.4.12.



3.2.4.13.



3.2.4.14.



3.2.4.15.



3.2.4.16.



3.2.4.17.



3.2.4.18.



3.2.4.19.



3.2.4.20.



3.2.4.21.



3.2.4.22.



3.2.4.23.



3.2.4.24.



3.2.4.25.



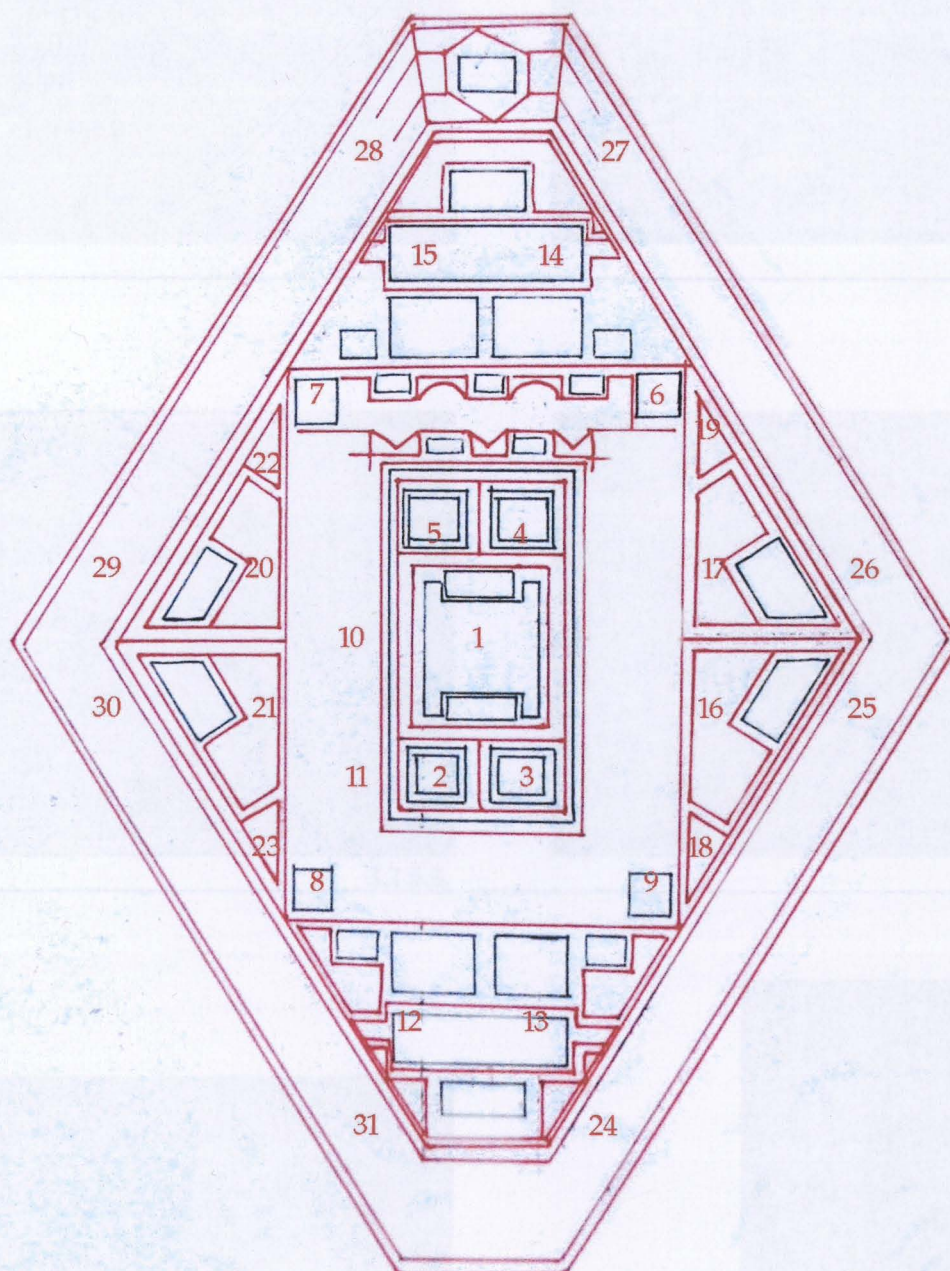
3.2.4.26.



3.2.4.27.



3.2.4.28.





3.2.5.1.



3.2.5.2.



3.2.5.3.



3.2.5.4.



3.2.5.5.



3.2.5.6.



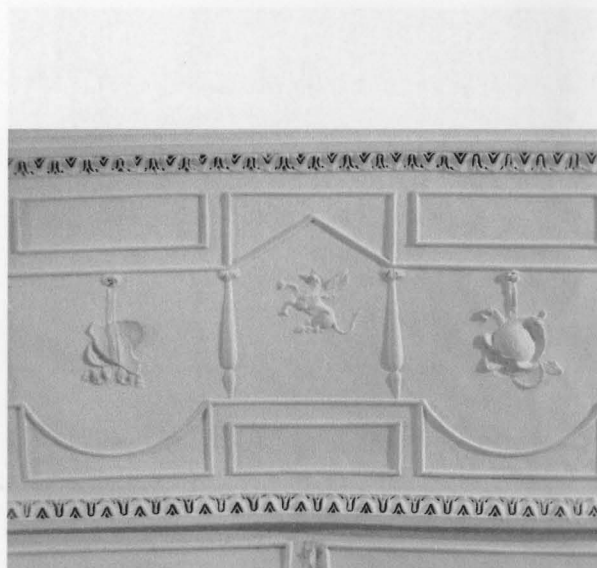
3.2.5.7.



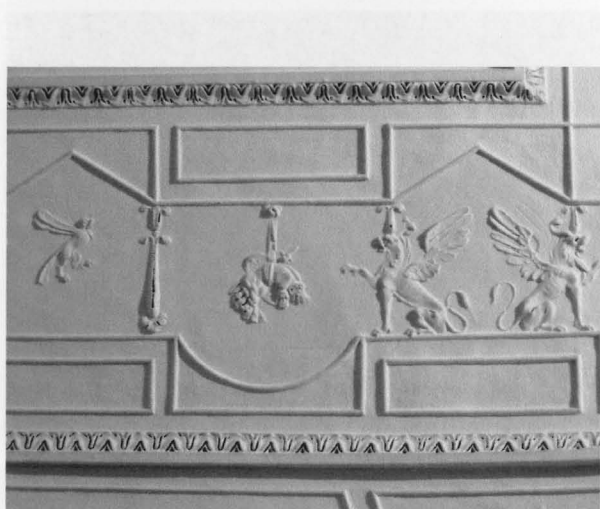
3.2.5.8.



3.2.5.9.



3.2.5.10.



3.2.5.11.



3.2.5.12.



3.2.5.13.



3.2.5.14.



3.2.5.15.



3.2.5.16.



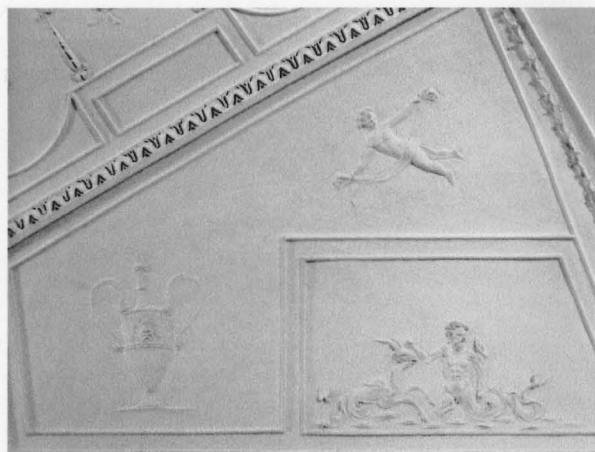
3.2.5.17.



3.2.5.18.



3.2.5.19.



3.2.5.20.



3.2.5.21.



3.2.5.22.



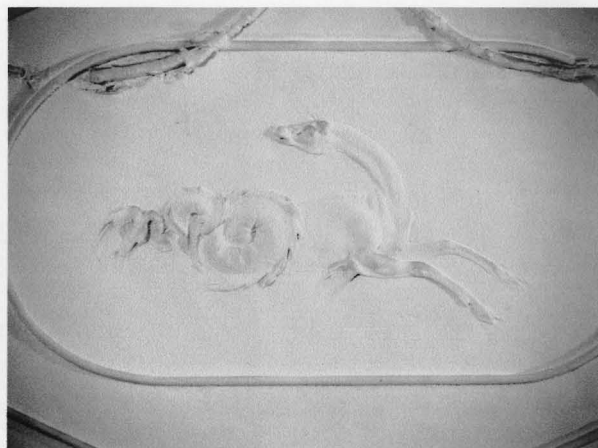
3.2.5.23.



3.2.5.24.



3.2.5.25.



3.2.5.26.



3.2.5.27.



3.2.5.28.



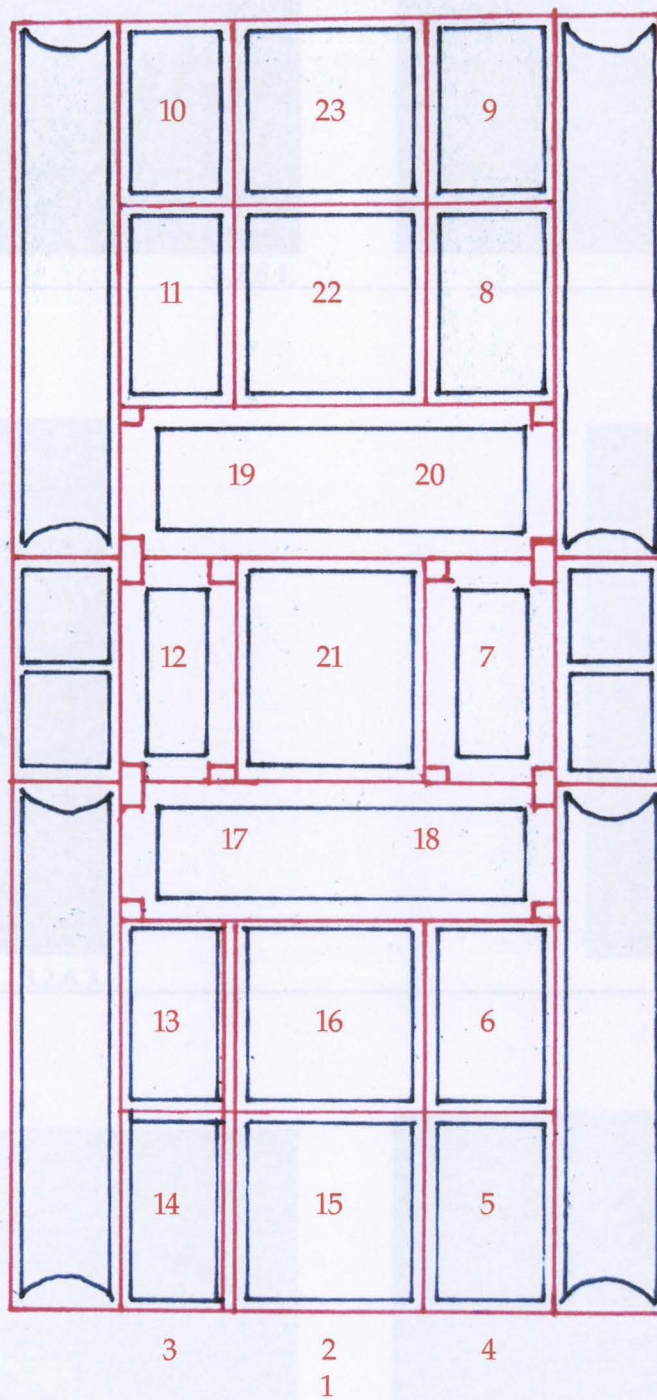
3.2.5.29.

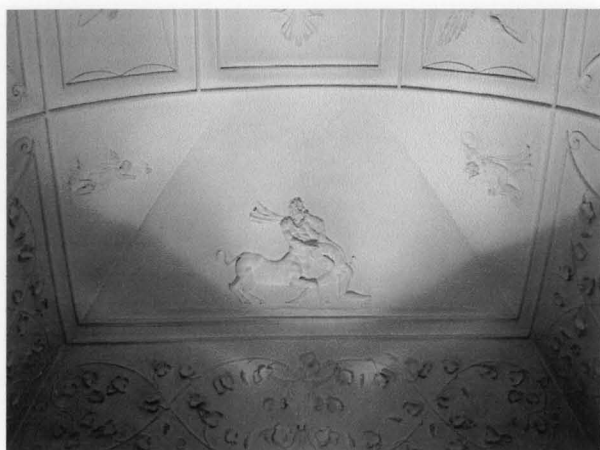


3.2.5.30.



3.2.5.31.





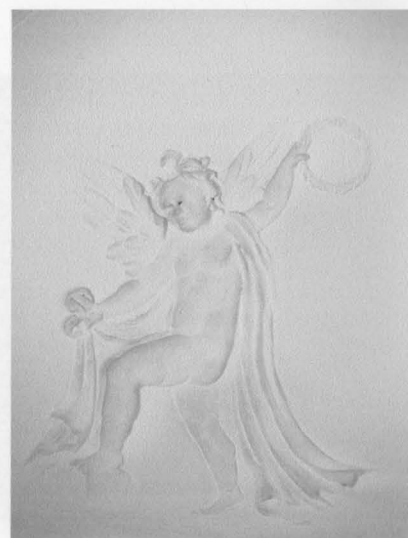
3.2.6.1.



3.2.6.2.



3.2.6.3.



3.2.6.4.



3.2.6.5.



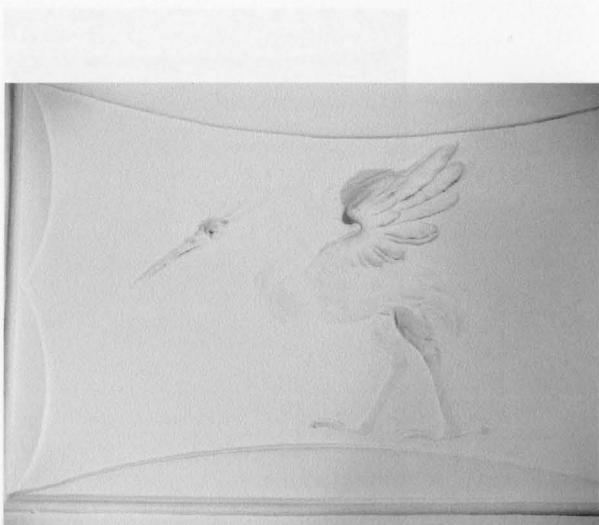
3.2.6.6.



3.2.6.7.



3.2.6.8.



3.2.6.9.



3.2.6.10.



3.2.6.11.



3.2.6.12.



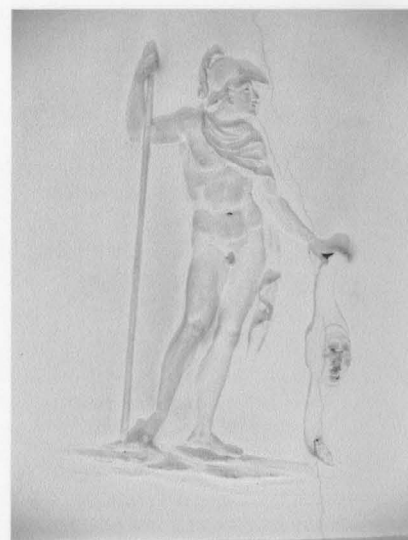
3.2.6.13.



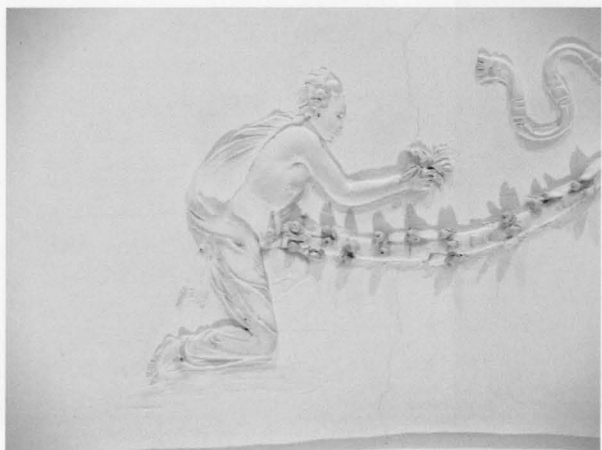
3.2.6.14.



3.2.6.15.



3.2.6.16.



3.2.6.17.



3.2.6.18.



3.2.6.19.



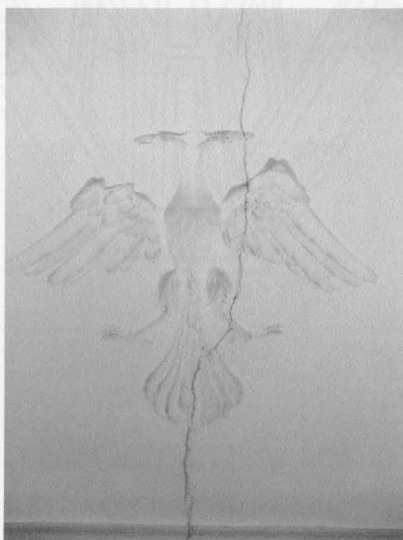
3.2.6.20.



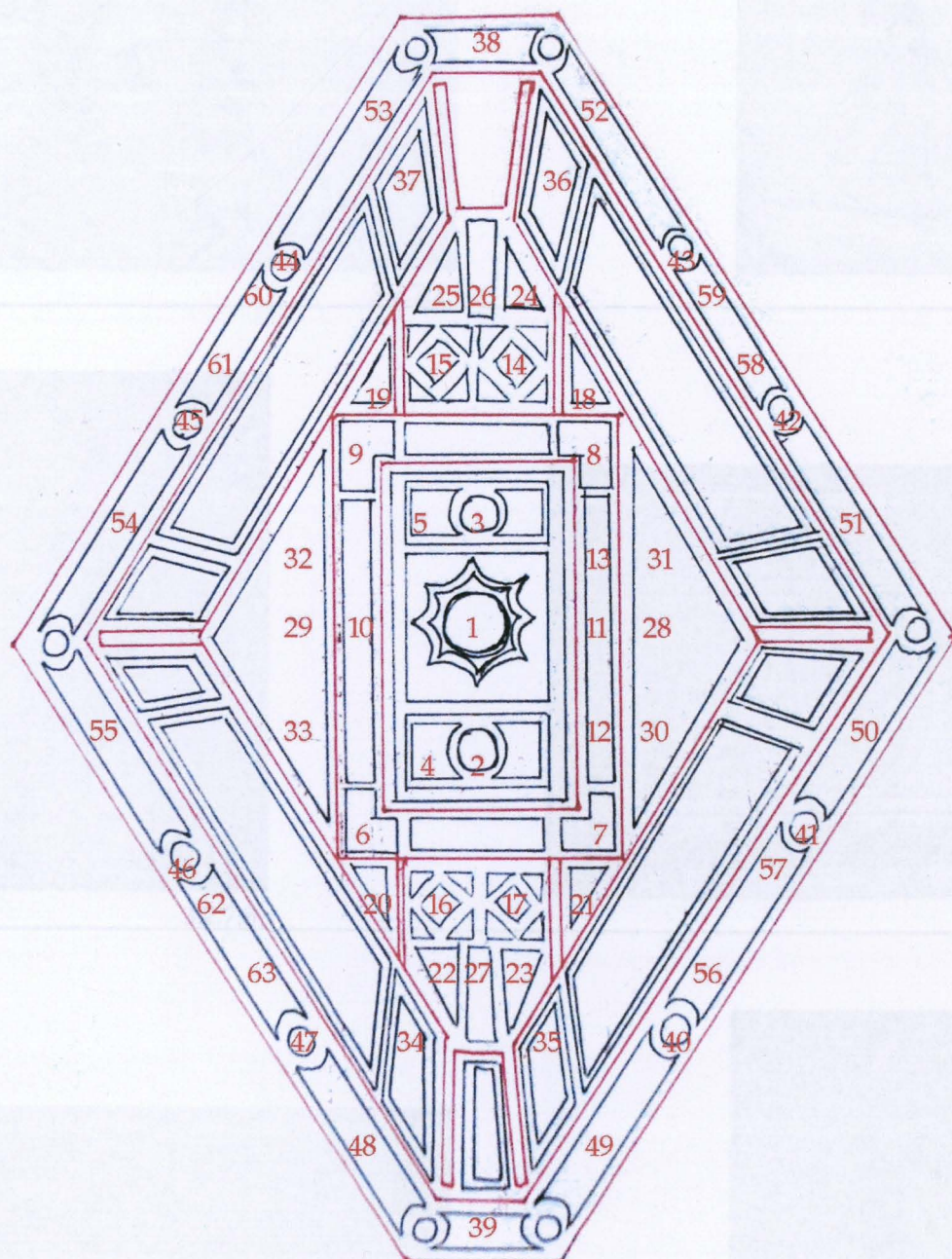
3.2.6.21.



3.2.6.22.

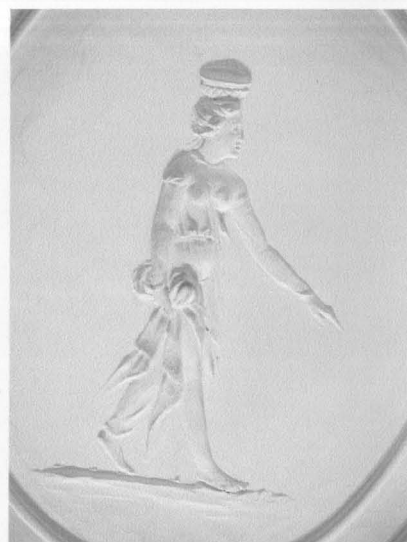


3.2.6.23.





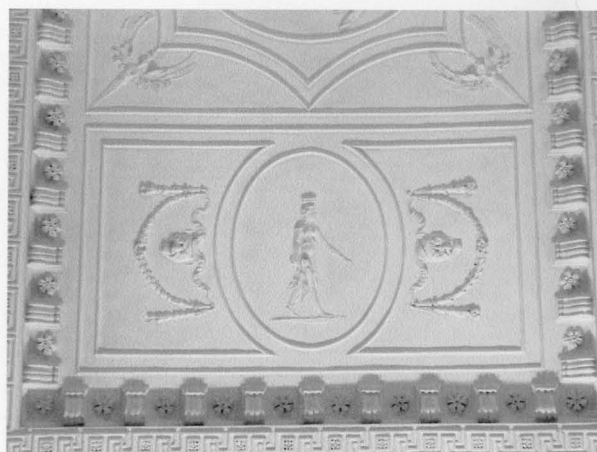
3.2.7.1.



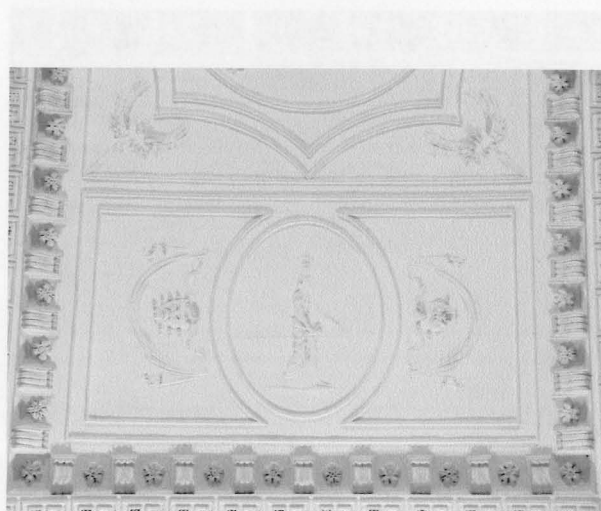
3.2.7.2.



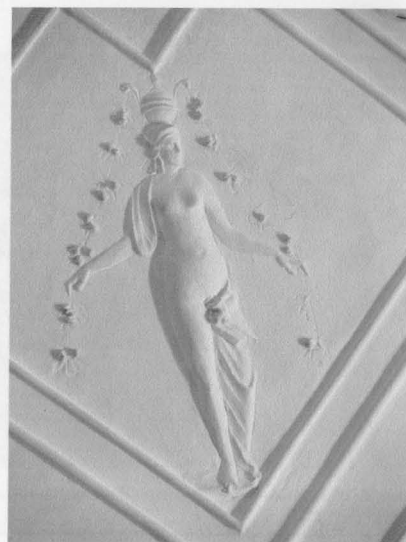
3.2.7.3.



3.2.7.4.



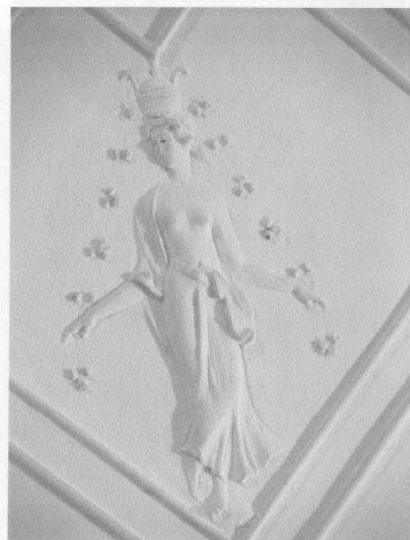
3.2.7.5.



3.2.7.6.



3.2.7.7.



3.2.7.8.



3.2.7.9.



3.2.7.10.



3.2.7.11.



3.2.7.12.



3.2.7.13.



3.2.7.14.



3.2.7.15.



3.2.7.16.



3.2.7.17.



3.2.7.18.



3.2.7.19.



3.2.7.20.



3.2.7.21.



3.2.7.22.



3.2.7.23.



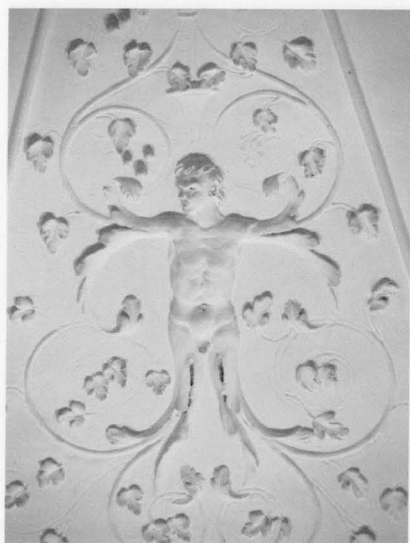
3.2.7.24.



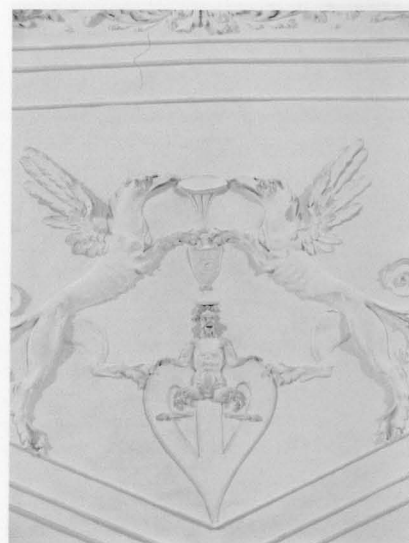
3.2.7.25.



3.2.7.26.



3.2.7.27.



3.2.7.28.



3.2.7.29.



3.2.7.30.



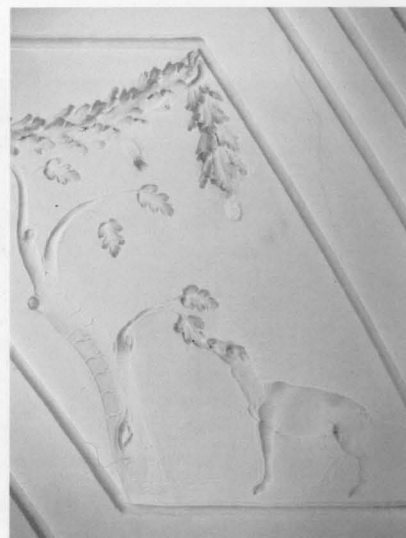
3.2.7.31.



3.2.7.33.



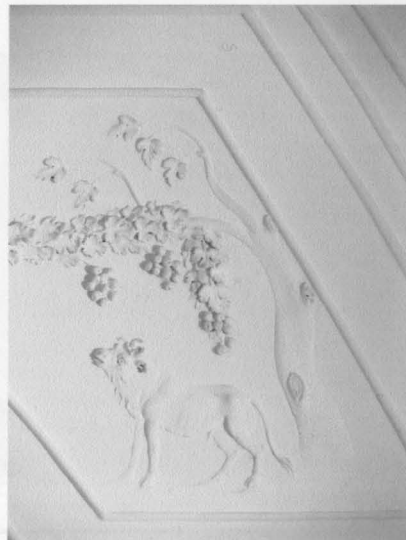
3.2.7.33.



3.2.7.34.



3.2.7.35.



3.2.7.36.



3.2.7.37.



3.2.7.38.



3.2.7.39.



3.2.7.40.



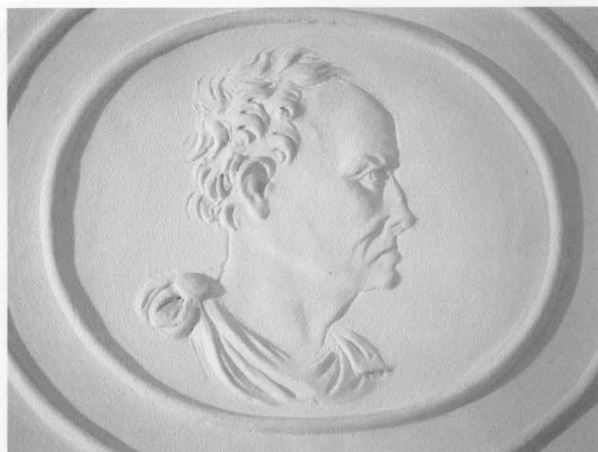
3.2.7.41.



3.2.7.42.



3.2.7.43.



3.2.7.44.



3.2.7.45.



3.2.7.46.



3.2.7.47.



3.2.7.48.



3.2.7.49.



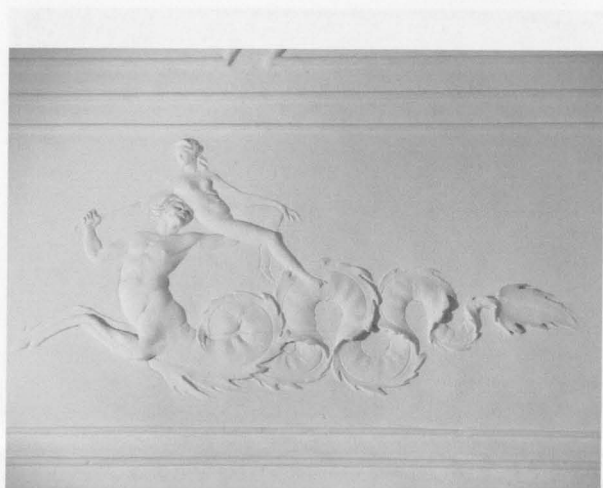
3.2.7.50.



3.2.7.51.



3.2.7.52.



3.2.7.53.



3.2.7.54.



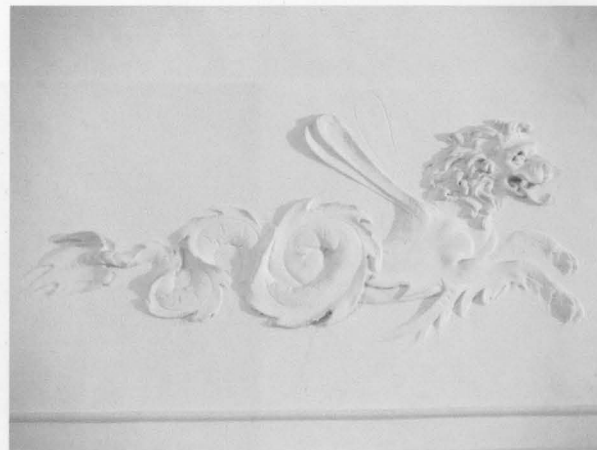
3.2.7.55.



3.2.7.56.



3.2.7.57.



3.2.7.58.



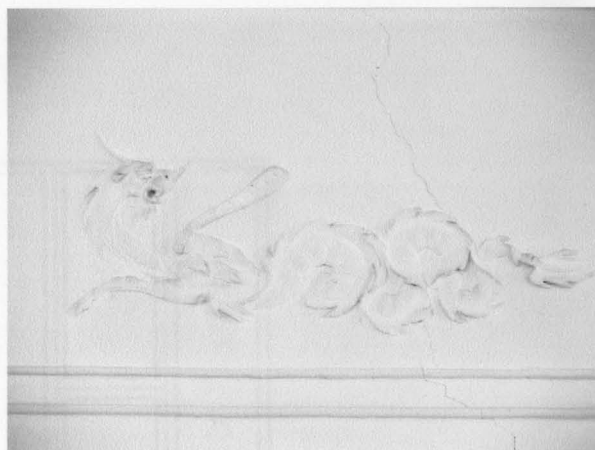
3.2.7.59.



3.2.7.60.



3.2.7.61.



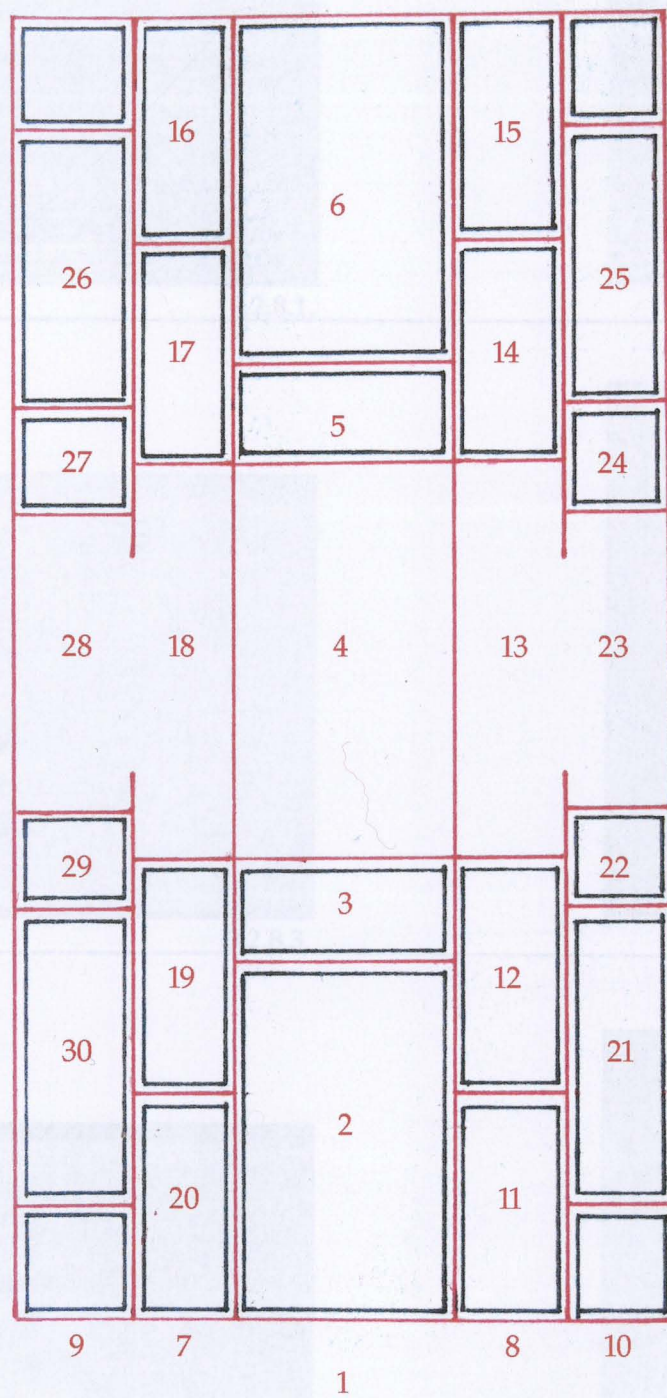
3.2.7.62.



3.2.7.63.

3.2.8. Čtvrtá chodba

114





3.2.8.1.



3.2.8.2.



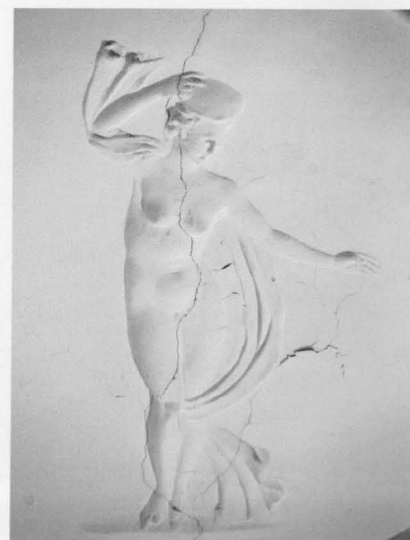
3.2.8.3.



3.2.8.4.



3.2.8.5.



3.2.8.6.



3.2.8.7.



3.2.8.8.



3.2.8.9.



3.2.8.10.



3.2.8.11.



3.2.8.12.



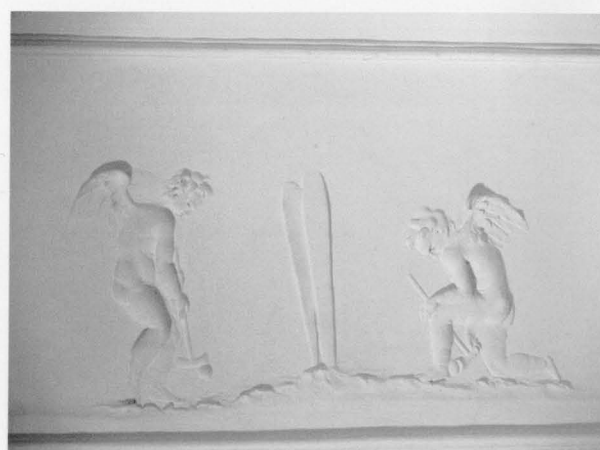
3.2.8.13.



3.2.8.14.



3.2.8.15.



3.2.8.16.



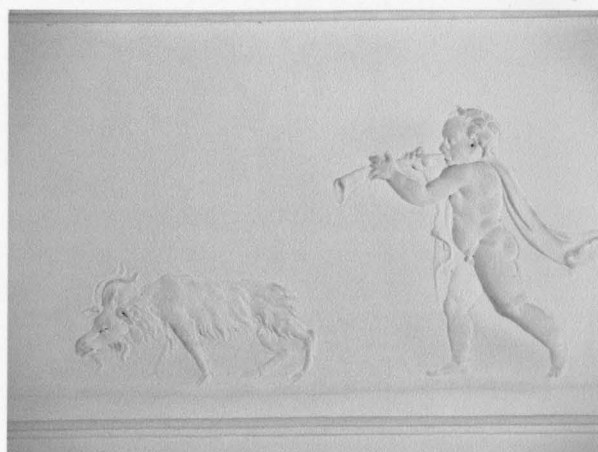
3.2.8.17.



3.2.8.18.



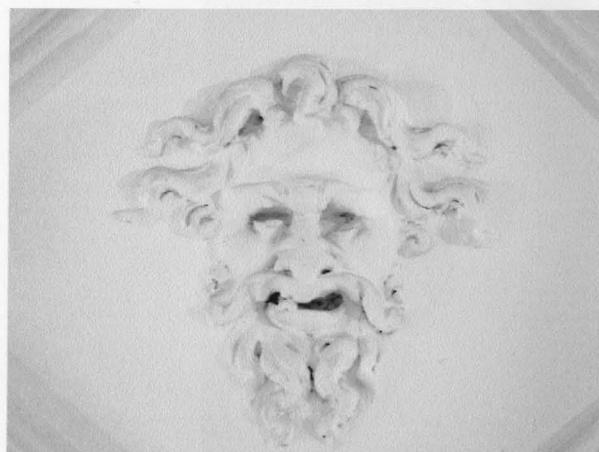
3.2.8.19.



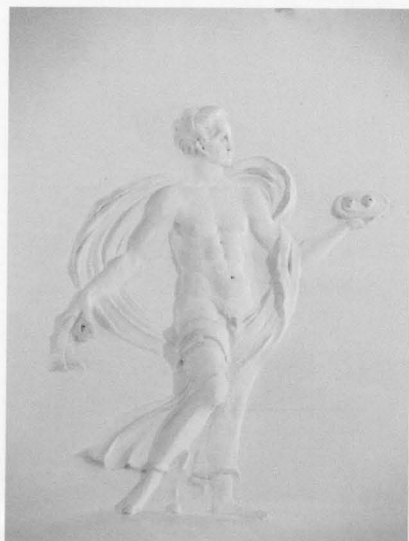
3.2.8.20.



3.2.8.21.



3.2.8.22.



3.2.8.23.



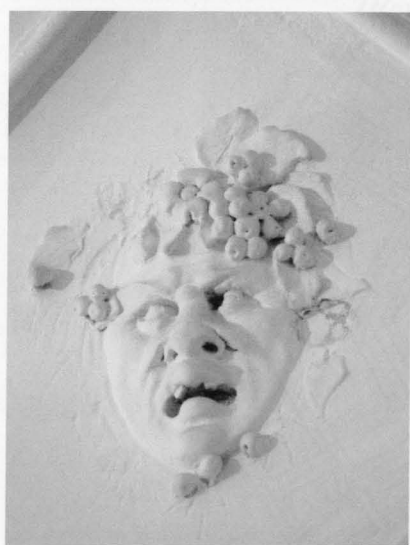
3.2.8.24.



3.2.8.25.



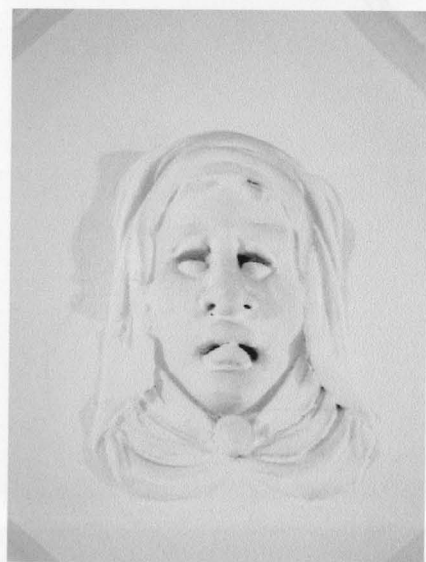
3.2.8.26.



3.2.8.27.



3.2.8.28.



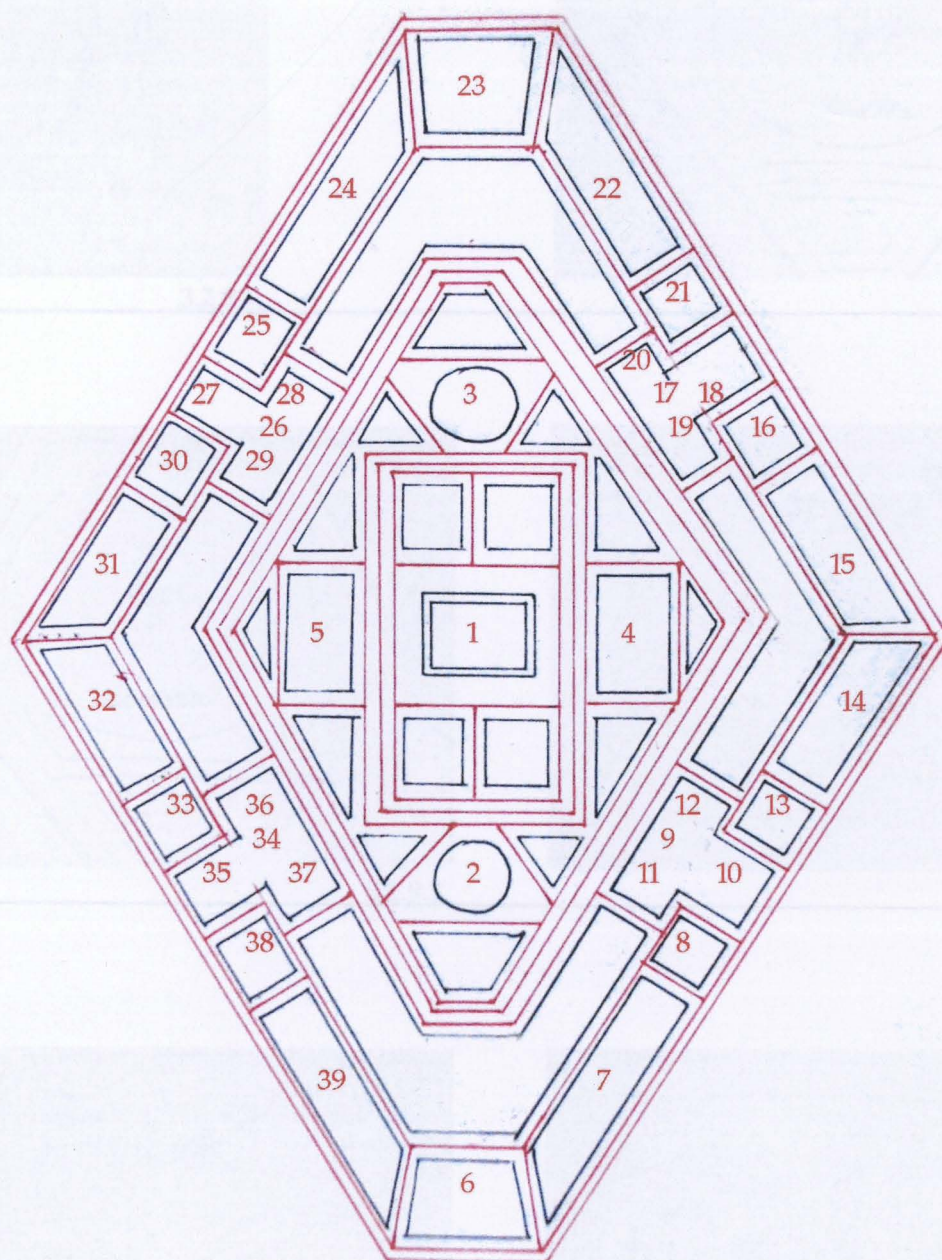
3.2.8.29.



3.2.8.30.

3.2.9. Čtvrtý sál

120





3.2.9.1.



3.2.9.2.



3.2.9.3.



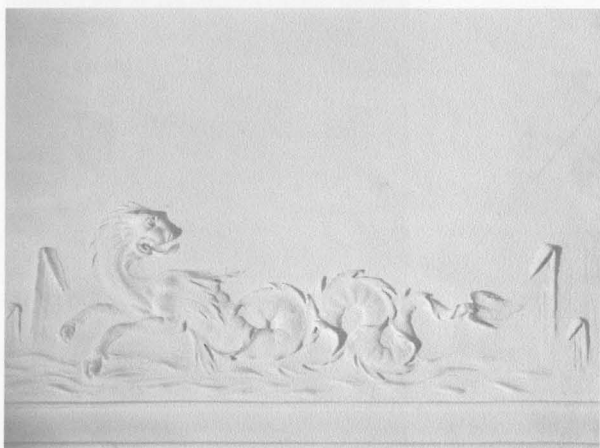
3.2.9.4.



3.2.9.5.



3.2.9.6.



3.2.9.7.



3.2.9.8.



3.2.9.9.



3.2.9.10.



3.2.9.11.



3.2.9.12.



3.2.9.13.



3.2.9.14.



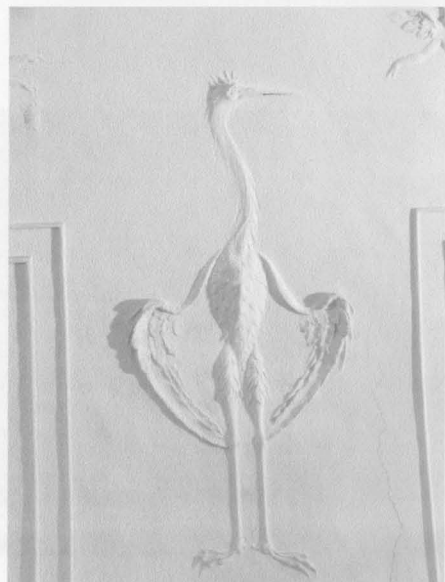
3.2.9.15.



3.2.9.16.



3.2.9.17.



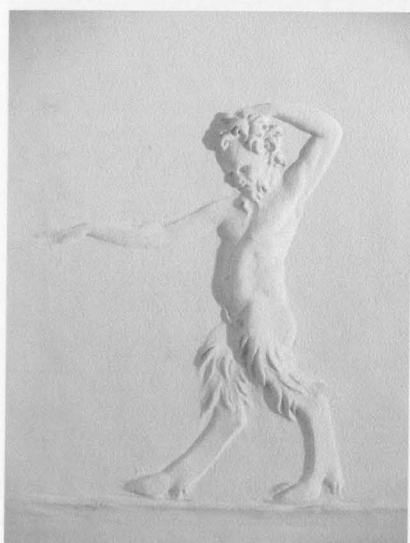
3.2.9.18.



3.2.9.19.



3.2.9.20.



3.2.9.21.



3.2.9.22.



3.2.9.23.



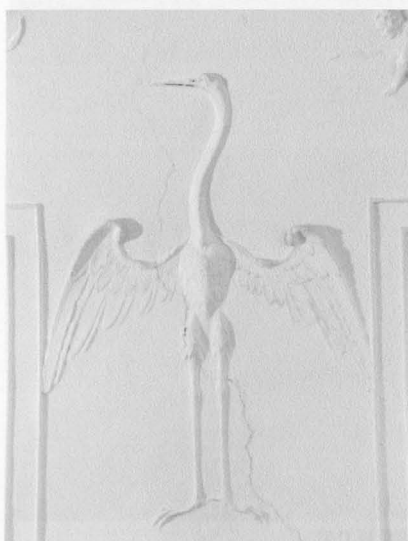
3.2.9.24.



3.2.9.25.



3.2.9.26.



3.2.9.27.



3.2.9.28.



3.2.9.29.



3.2.9.30.



3.2.9.31.



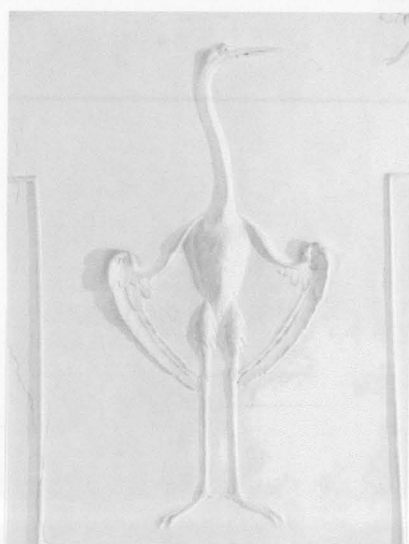
3.2.9.32.



3.2.9.33.



3.2.9.34.



3.2.9.35.



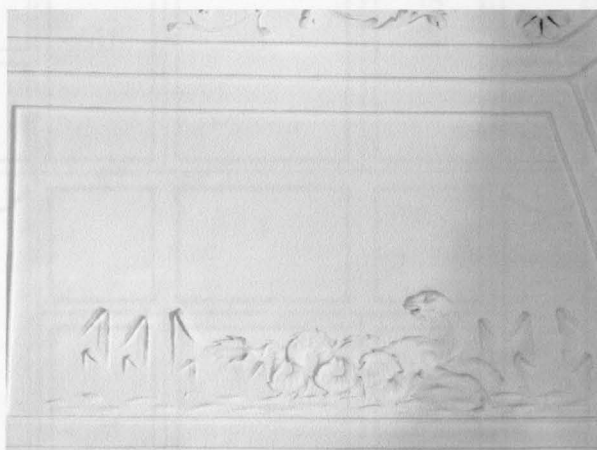
3.2.9.36.



3.2.9.37.



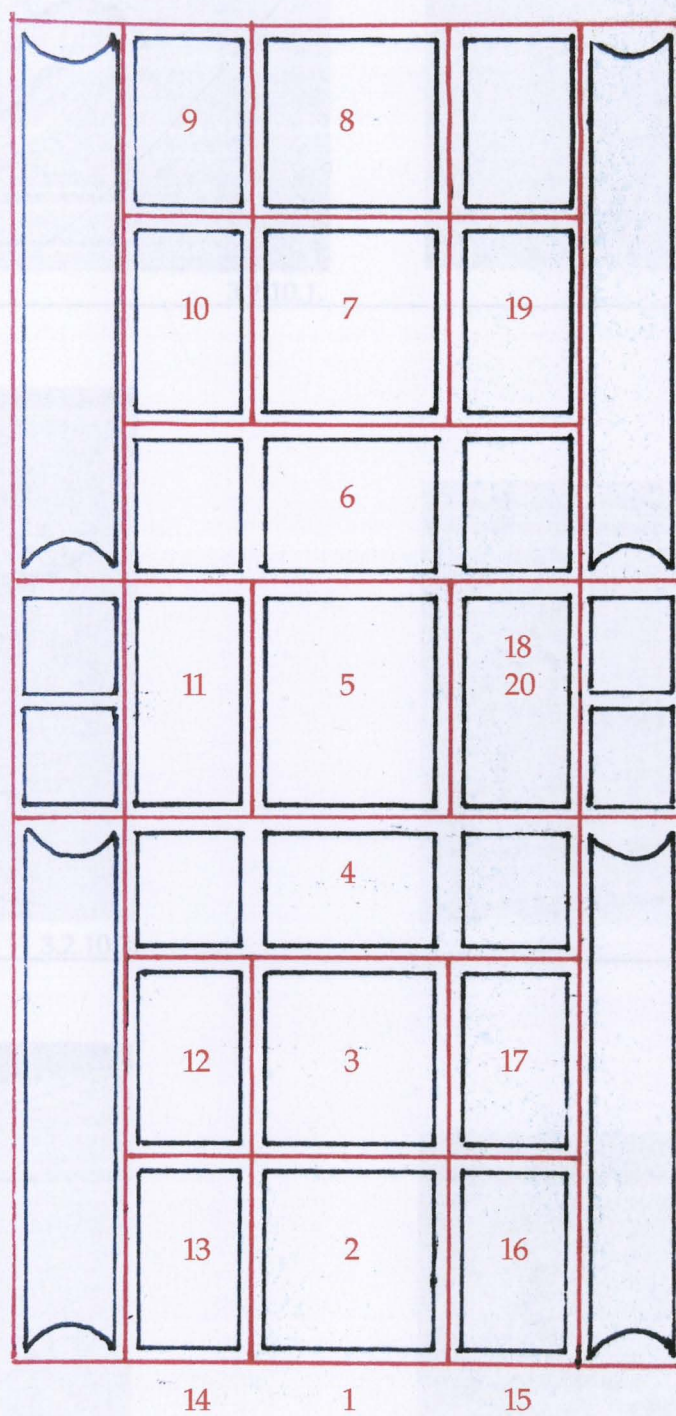
3.2.9.38.



3.2.9.39.

3.2.10. Pátá chodba

128





3.2.10.1.



3.2.10.2.



3.2.10.3.



3.2.10.4.



3.2.10.5.



3.2.10.6.



3.2.10.7.



3.2.10.8.



3.2.10.9.



3.2.10.10.



3.2.10.11.



3.2.10.12.



3.2.10.13.



3.2.10.14.



3.2.10.15.



3.2.10.16.



3.2.10.17.



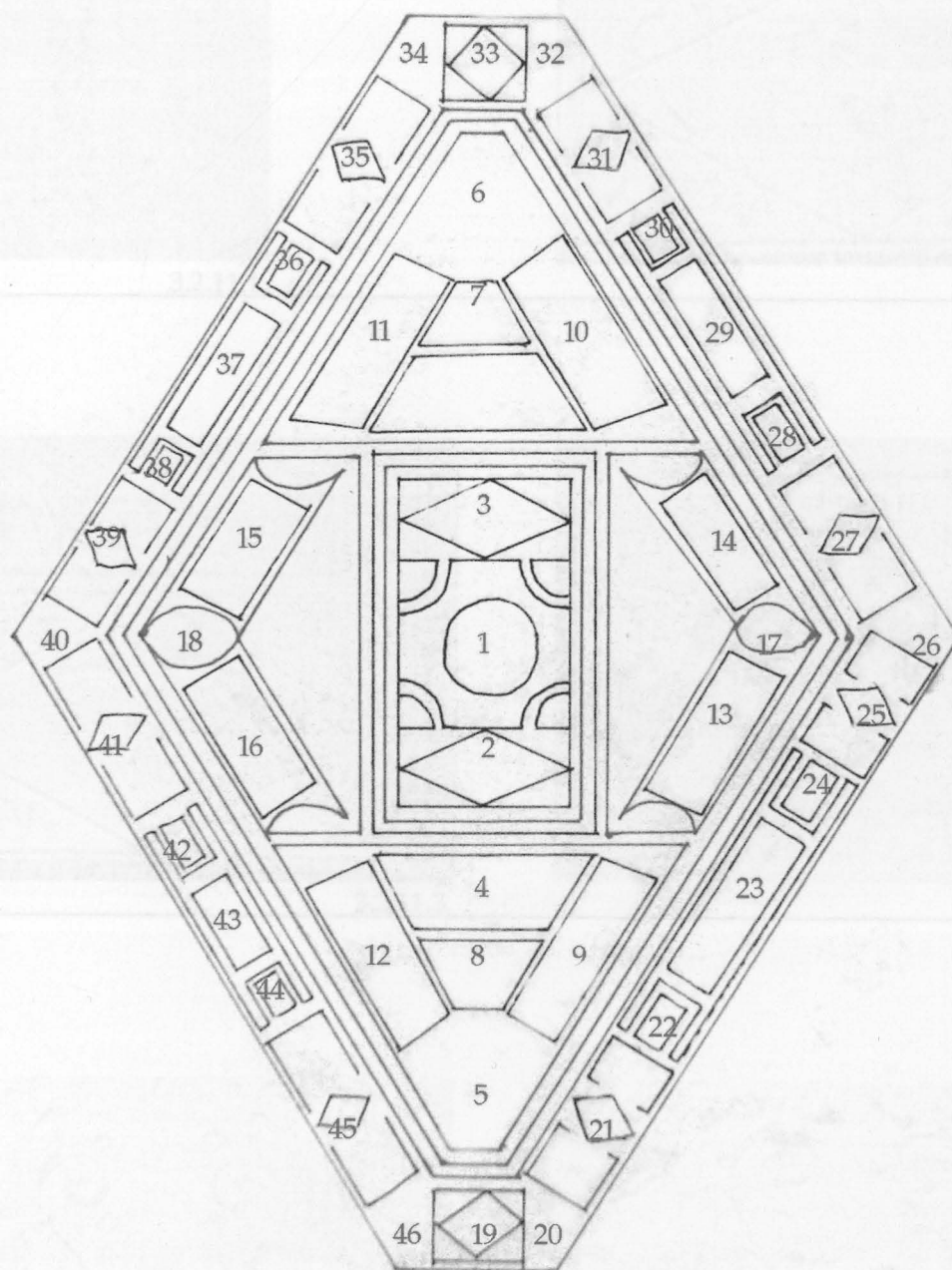
3.2.10.18.



3.2.10.19.



3.2.10.20.





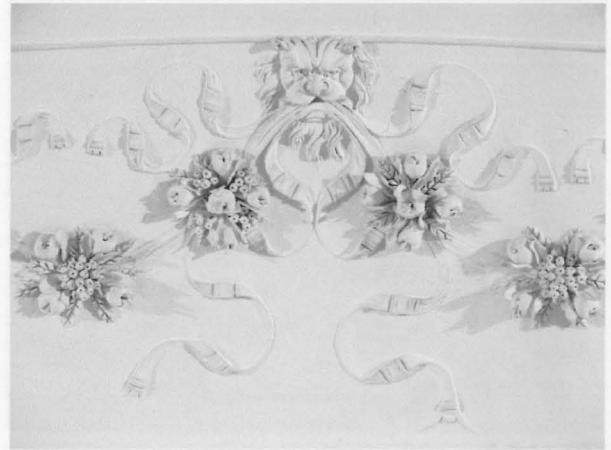
3.2.11.1.



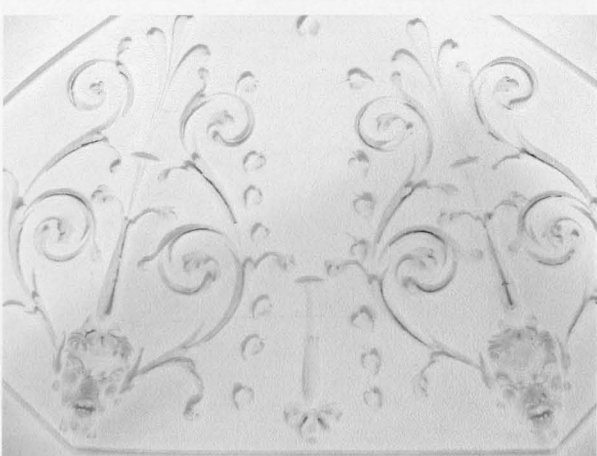
3.2.11.2.



3.2.11.3.



3.2.11.4.



3.2.11.5.



3.2.11.6.



3.2.11.7.



3.2.11.8.



3.2.11.9.



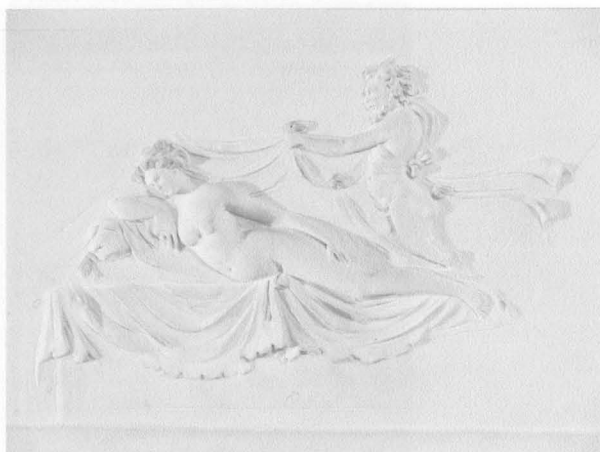
3.2.11.10.



3.2.11.11.



3.2.11.12.



3.2.11.13.



3.2.11.14.



3.2.11.15.



3.2.11.16.



3.2.11.17.



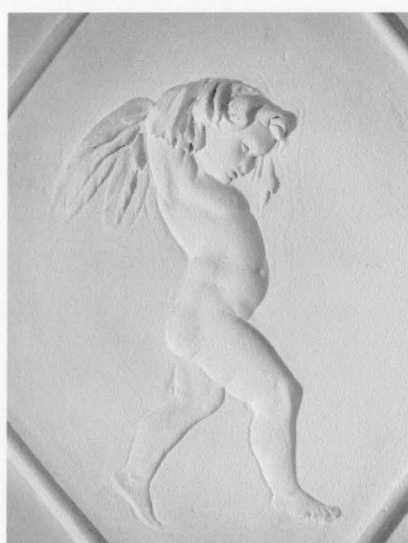
3.2.11.18.



3.2.11.19.



3.2.11.20.



3.2.11.21.



3.2.11.22.



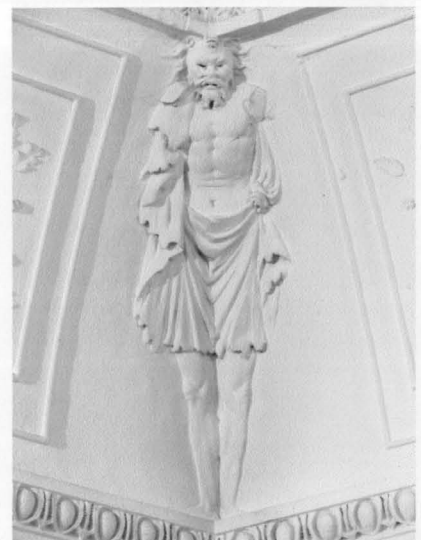
3.2.11.23.



3.2.11.24.



3.2.11.25.



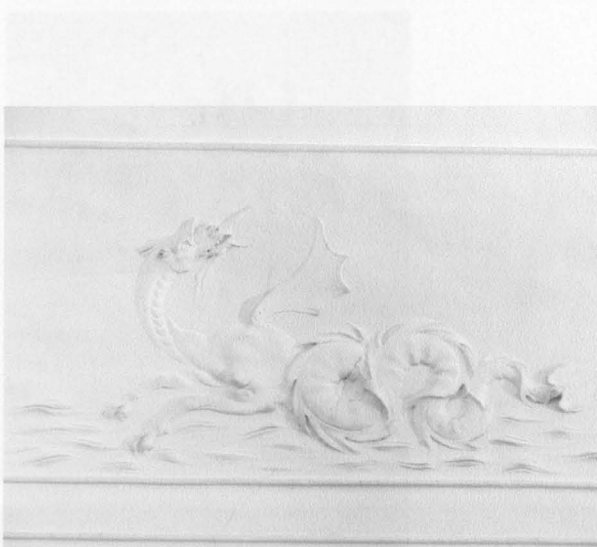
3.2.11.26.



3.2.11.27.



3.2.11.28.



3.2.11.29.



3.2.11.30.



3.2.11.31.



3.2.11.32.



3.2.11.33.



3.2.11.34.



3.2.11.35.



3.2.11.36.



3.2.11.37.



3.2.11.38.



3.2.11.39.



3.2.11.40.



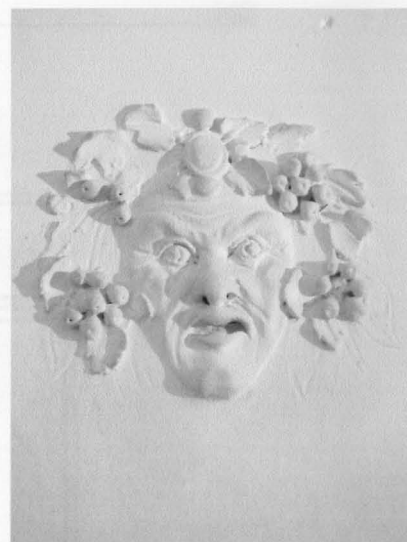
3.2.11.41.



3.2.11.42.



3.2.11.43.



3.2.11.44.



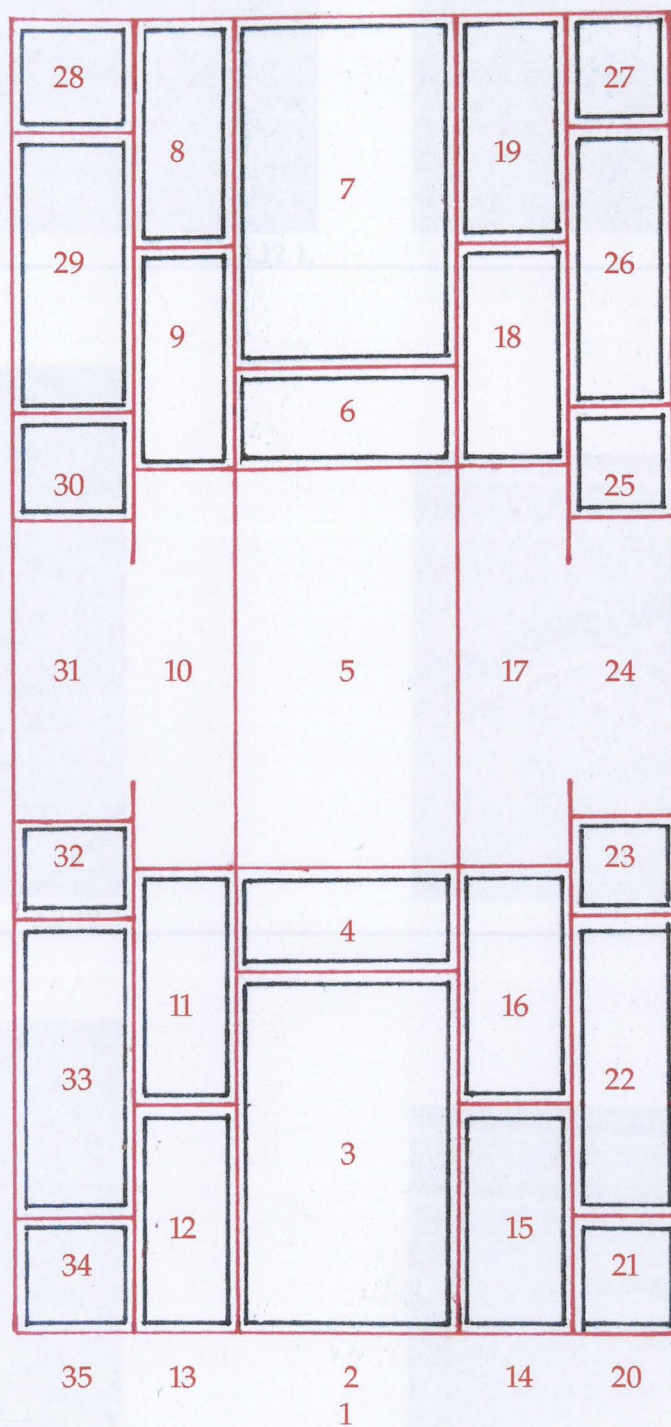
3.2.11.45.



3.2.11.46.

3.2.12. Šestá chodba

142





3.2.12.1.



3.2.12.2.



3.2.12.3.



3.2.12.4.



3.2.12.5.



3.2.12.6.



3.2.12.7.



3.2.12.8.



3.2.12.9.



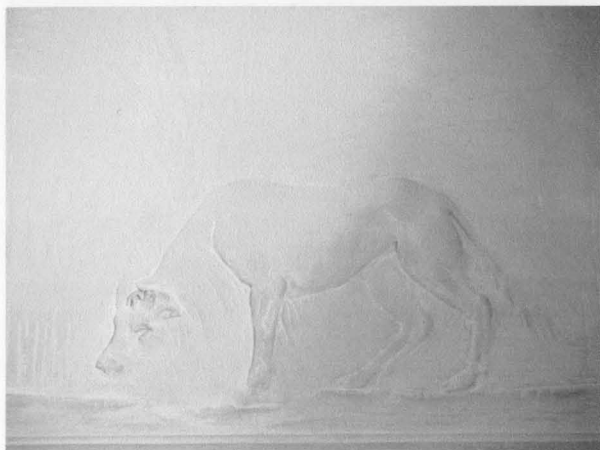
3.2.12.10.



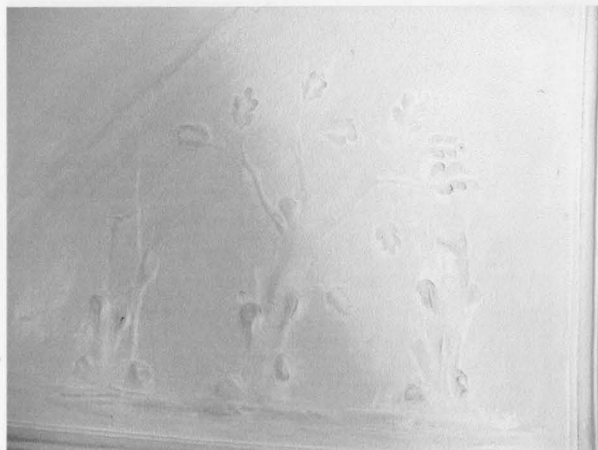
3.2.12.11.



3.2.12.12.



3.2.12.13.



3.2.12.14.



3.2.12.15.



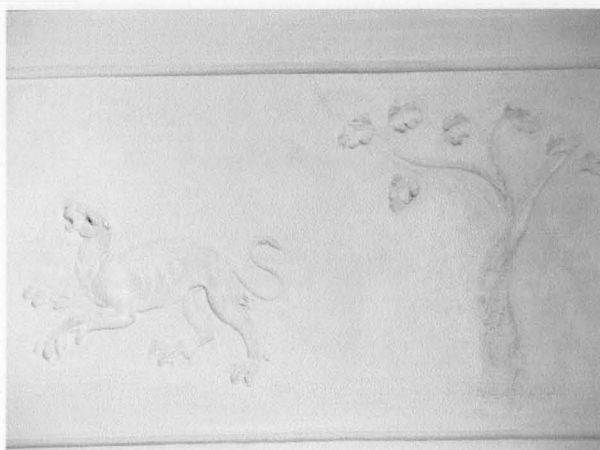
3.2.12.16.



3.2.12.17.



3.2.12.18.



3.2.12.19.



3.2.12.20.



3.2.12.21.



3.2.12.22.



3.2.12.23.



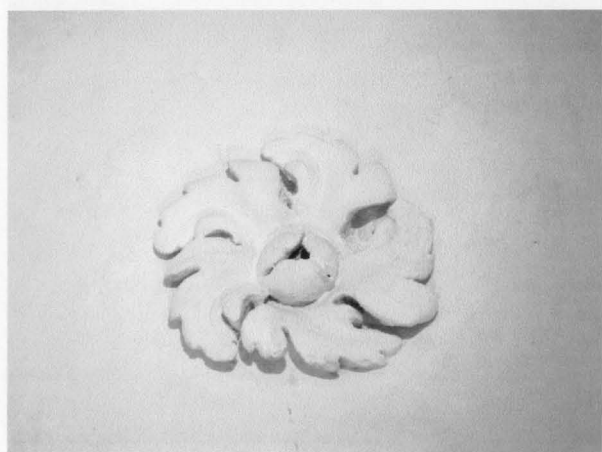
3.2.12.24.



3.2.12.25.



3.2.12.26.



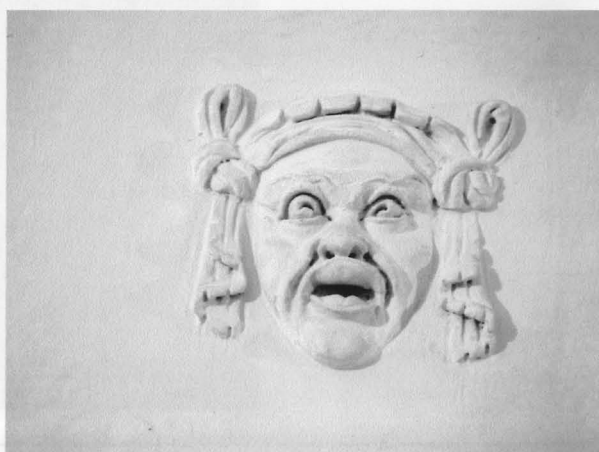
3.2.12.27.



3.2.12.28.



3.2.12.29.



3.2.12.30.



3.2.12.31.



3.2.12.32.



3.2.12.33.



3.2.12.34.



3.2.12.35.

3.2.13. Schodiště

149

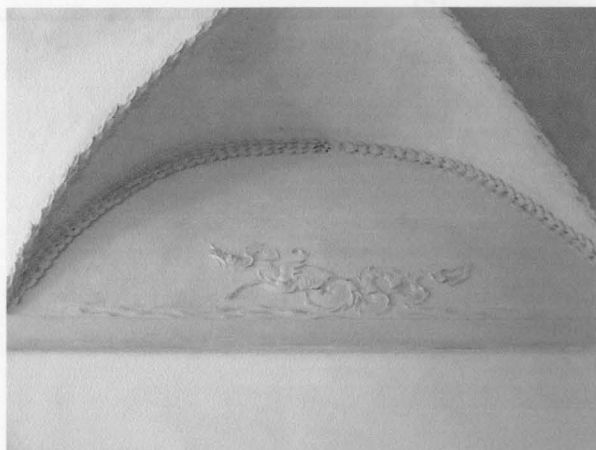
Výzdoba prostoru pod schodištěm je soustředěna na stěnách, nikoli na klenbě (pomineme-li vegetabilní dekoraci nahrazující obvyklé hřebínky a květiny na místě svorníků). Schéma zde ztrácí smysl. Pro podobu celku viz 3.1.13.



3.2.13.1.



3.2.13.2.



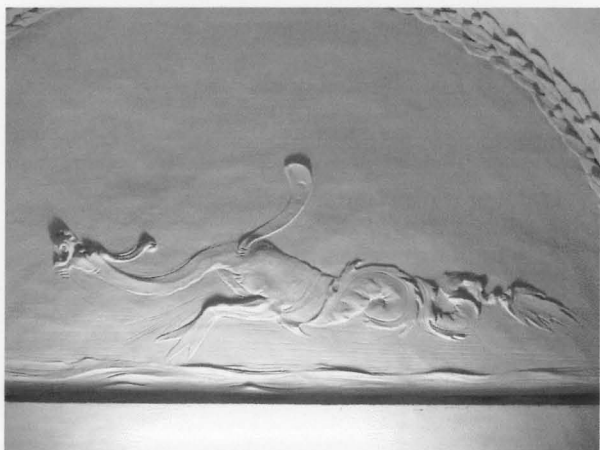
3.2.13.3.



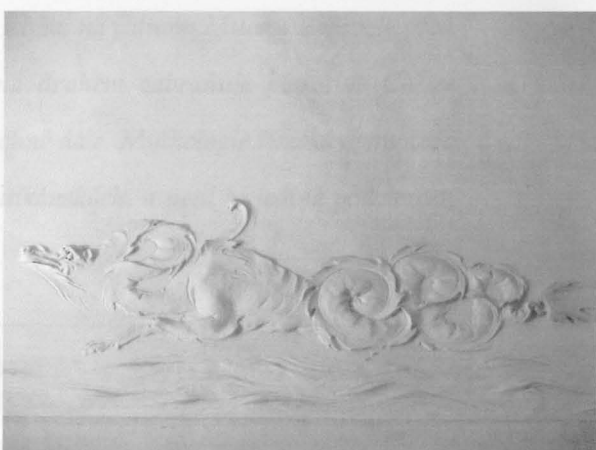
3.2.13.4.



3.2.13.5.



3.2.13.6.



3.2.13.7.

4. REVIZE HYPOTÉZ

4.1. VÝZNAM

4.1.0. Shrnutí

*"Těžko je popisovati jednotlivá pole. Slovo jest slabé a matné, stále by pokulhávalo za směle navrženou formou plastickou, nikde jí nevystihnouc. Zde vše v malebné rozmanitosti se střídá. Svižné ornamenty otáčejí se v pružných liniích kol postav mythologických, od jedné masky ke druhé splývají plné pletence květů, tu zase v medailonech hlavy cesarů, onde římské přilby, štíty a brnění visí jako trofeje na římsách. Hermy a kozonozi opírají se o rámce polí, v nichž bacchantky a amorinové v dovádivých hrách se prohánějí. Nesčíselněkrátě vystupuje zde šelmooský Mílek, an na stužce ptáka neb vzdušné vážky drží, neb na kozlu či psu se projíždí, onde úprkem na dvoukolém vozíku kozly neb chrty taženém o závod kvapí. Skoro pravidelně v polích nad nejspodnější římsou fantastické nestvořry mořské, delfini, draci unášejí na hřbetech nereidky neb Amora; zkrátka celý bujný průvod Neptunův zde místa našel. Ve středním poli vévodí obyčejně některý bůh bezuzdnému reji kolem: tak Jupiter na orlu letící, Saturn o kosu se opírající, Merkur na kozlu či Leda s labutí. Toliko klenbu centrálního sálu zdobí výjevy historické. V medailonu středním zachraňuje Aeneas otce svého na bedrách z hořící Tróje, kolem jsou umístěny pak události z prvních dějin Říma: na jednom Mucius Scaevola před Porsenou zbloudilou pravici v plamenu drží, na druhém zabraňuje Horatius Cokles nepřítelům přechod přes most Capitolu a tak podobně dále. Mythologie římská opanovala zde pole takou měrou, jako v groteskách loggií vatikánských, a není to jediná podobnost, kterou ornamenty Hvězdy s nimi mají."*¹

¹ Mádl, K. B.: Hvězda. In: Z Prahy a z Čech, Praha 1890, s. 83-84

Takto už v roce 1890 popsal ikonografický program výzdoby Karel Boleslav Mádl. Od té doby většina literatury v identifikaci námětů příliš nepokročila; v zásadě je opakováno stále totéž. K možnosti celostní interpretace byla vyjádřena pesimistická poznámka i autoritou velikosti profesora Pavla Preisse, podle něhož program „byl patrně koncipován podle jednotného tematického záměru“, avšak „v bočních prostorech tušená programová linie zaniká“.¹ Právě postrádané jednotící hledisko k určení celého programu je dodnes (spolu s absencí dokladů o autorství) nejbolestivějším místem poznání výzdoby přízemí Hvězdy.

Nejmenší odpor interpretaci kladl, jak je zřejmé z výše uvedeného citátu, prostor ústřední: „*Střední prostor, ideové jádro stavby, byl pojat jako theatrum příkladů antických ctností, hrdinství a objetavosti.*“² Tedy Speculum Virtutis. Ve vrcholu klenby je umístěn výjev komponovaný v kružnici vložené do hexagonu, jehož námět uvádí už nejstarší literatura (oslavná báseň Stella Bohemica z roku 1577): Aeneas vynášející otce Anchísa z hořící Tróje [3.2.2.1., 3.2.2.2.].

Dalších šest dominantních výjevů v centrálním sále, majících zřejmý naračně-symbolický význam, bylo identifikováno později, naposledy v roce 1963.

Převážná část literatury se o detailnější identifikaci jednotlivých výjevů ani nesnažila, jmenovala jen některé a ještě většinou bez situačních souvislostí. Výjimkou není v podstatě ani práce Suchomelova, ani text Jarmily Krčálové z téhož roku - tedy díla jinak zásadní. Posun v této situaci nastal až v polovině 80. let 20. století, kdy jsou kromě obligátních Ctností v ústředním sále identifikovány Helenou Mikulovou i postavy v chodbách.³

¹ Preiss, P.: *Italští umělci v Praze*. Praha 1986, s. 51

² Preiss, P.: *op.cit.*, s. 51

³ Venuše ve čtvrté chodbě je vyložena jako: „... *pramátí Římanů a jejich původního královského rodu. Je zobrazena v duchu Raffaeovy Galatey jako triumfální postava, která se na mušli vynořuje z mořských vln.*“ Diana v chodbě vstupní: „... *s nohou opřenou o hlavu divokého vepře naznačuje původní účel stavby. Letohrádek Hvězda byl založen v oboře s lovnou zvěří.*“ Fortuna v šesté chodbě: „... *v pozdní antice uctívaná jako ochranný génius císařův... Vznáší se na světové kouli, která reprezentuje orbis terrarum, okruh zemský.*“ Ve třetí chodbě je vymodelována Kleopatra „*ztělesňující neštěstí poražených.*“ Ve druhé chodbě zobrazený Marcus Aurelius „*se štítem ve zbroji válečníka nese rysy obránce říše proti útočným barbarům.*“ A konečně Neptun v páté chodbě

Naposledy se opakovaně zabýval ikonografií Hvězdy pan Martin Stejskal. Vycházel přitom z báze dnes opět velmi populárních hermetických nauk. Přestože jsou jeho vývody problematické, musí být jeho práce připomenuta: výjevy totiž prozkoumal a pojmenoval doposud nejsystematičtěji. K jeho textům je však ze dvou důvodů těžké zaujmout stanovisko.

Tvrzení, že výzdoba letohrádku nemá nic společného s hermetickými naukami, běžnou součástí vzdělaného, především novoplatónsky orientovaného pohledu na svět šestnáctého století, by bylo přehnané. Víme přece, že navrhovatel stavby měl k "okultním vědám" blízko. O smyslu celé stavby, definované panem Stejskalem jako "filozofický příbytek" (Hvězda je pro něj "*Staobou navrženou i realizovanou s vnitřní, více či méně skrytou ideou iniciačního obsahu*"¹) lze pochybovat: jako *lusthausu*, určenému odpočinku po lovu, hostinám, hrám a tanci se ho jistě užívalo především. A v tomto kontextu je latentně přítomen reprezentativně-didaktický smysl výzdoby.

Ne všechna česká šlechta (na jejíž připoutání k Habsburskému domu, jak ukazují nové historické analýzy², měl právě arcikníže Ferdinand zásadní podíl) se zabývala filozofií, případně hermetismem. Řadu jejich členů bylo jistě obtížné zasvětit i do spleť rodinných pout antického Pantheonu, vysvětlit jim, jak je hostitel, Ferdinand Habsburský, toho času místodržitel Čech, s rodinou antických božstev spjat.

Na druhé straně je velice obtížné určit, které výjevy mají s hermetismem něco společného, respektive, které výjevy je možno interpretovat v tomto kontextu. Lze principy hermetismu vizualizovat? Vlastně jediný srovnávací

¹ "připomíná, že římské impérium se prostíralo okolo Středozemního moře, označovaného v době rozmachu říše jako *mare nostrum*, naše moře." Celý smysl výzdoby sumarizuje autorka slovy: "Římské náměty ve výzdobě letohrádku jsou ohlasem soudobých politických snah Habsburků, z nichž pocházel i sám zakladatel stavby, Ferdinand Tyrolský." Mikulová, H.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Praha 1985.

² Stejskal, M.: Cesty za Hvězdou. Zrcadlo hermetismu v české krajině. Praha-Litomyšl 2001, s. 63.

³ Zejména práce profesora Bůžka - např. Bůžek, V.: Erzherzog Ferdinand als Statthalter von Böhmen - Residenz, Hof, Alltagsleben und Politik. In: Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie (hrsg. Wilfried Seipel). Wien 2003, s. 283-296. Také přednáška Ferdinand Tyrolský a česká šlechta, přednesená 12. 10. 2005 na půdě Ústavu dějin umění Akademie věd ČR

materiál přinášejí knihy, které se podobnou látkou zabývaly a jsou ilustrovány. Srovnáním jejich ilustrací, ale i popisovaných dějů a postav (logicky se zde vyskytují antická božstva, astrologické symboly apod., ovšem tak jako i v mnohé jinak orientované dobové tvorbě), je možno nalézt průniky s výzdobou Hvězdy.¹

Nesporným přínosem je Stejskalova interpretace ústředních výjevů jednotlivých místností, z níž vychází doposud nejkomplexnější pokus o určení ikonografie celku.²

4.1.1. Vstupní chodba - Diana [3.2.1.6.]

Shrneme-li předešlé hypotézy, zjistíme, že nejednoznačná je už postava ve vstupní chodbě.

Dvojí zobrazení bohyně na stropěch přízemí letohrádku vedlo pana Stejskala k domněnce, že dáma zobrazená ve vstupní chodbě je personifikací Čistoty - nenazval ji Dianou, protože v páté místnosti je zobrazena Luna; obě jsou často ztotožňovány.

Bohyně lovu maloasijského původu, nazývaná Chetity Rutamiš a Lýdy Aritmu, jejímiž posvátnými zvířaty byly jelen a laň, se Řekům, pod jménem Artemis, stala vládkyní přírody; později, protože byla sestrou Apollona, vládla i měsíci. Jejím otcem byl olympský Zeus (Jupiter), matkou svedená, drakem Pýthónem z popudu žárlivé Héry (Junony) pronásledovaná Titánka Létó (Latona). Artemis (Diana) bývá ztotožňována se Selénou (Lunou), bohyní měsíce a jeho personifikací (tak jako Apollón s Héliem); Římany už od nejstarších dob

¹ Četný materiál podobného charakteru snáší práce Stejskalovy, mnohé paralely nalezneme také v: Haage, B. D.: Středověká alchymie. Praha 2003

² "Čtyřúhelníkové salonky v paprscích byly zasvěceny hlavním antickým božstvům. ... Můžeme proto mluvit o Jupiterově, Merkurově nebo Dianině salonku. ... S jistou dávkou pravděpodobnosti lze čtortý salonek připsat Saturnovi, ale jeho zdejší podoba je ikonograficky nejednoznačná. Zbylé dvě místnosti by podle tradičního náhledu měly být zasvěceny Martovi a Venuši ... v jednom z nich se nachází schodiště bez výzdoby, a v druhém je umístěn učený kentaur Cheiron, vezoucí na hřbetě svého žáka." Stejskal, M.: Cesty za Hvězdou. Zrcadlo hermetismu v české krajině. Praha - Litomyšl 2001, s. 70.

s Dianou, staroitalskou bohyní "světla a života, později i měsíce a lovu".¹ Jestliže si byl této významové vícevrstevnatosti autor ikonografické koncepce vědom, mohl ji záměrně využít. Centrální postavou vstupní chodby je panenská a čistá Diana, bohyně lovu s oštěpem, stojící na kančí hlavě.

4.1.2. Centrální sál - Aeneas, Speculum Virtutis

Ve zdobně orámovaných polích zde vidíme čtyři obrazy z počátků římské historie, vyličené Liviem a některé i Plútarchem, které doplňují dva výjevy původem hellenistické. V roce 1963 určila Milada Lejsková-Matyášová přesvědčivou analýzou, bohužel včetně poněkud unáhlené domněnky o motivaci k jeho vzniku², poslední do té doby neidentifikovaný výjev: Moment setkání Antiocha a Stratoniké [3.2.2.15.], který královského syna usvědčil z lásky k nevlastní matce. Ostatní obrazy ukazují Marca Curtia [3.2.2.16.], Marca Regula [3.2.2.17.], Mutia Scaevolu [3.2.2.18.], Horatia Coclita [3.2.2.19.] a Kimona s Peronou [3.2.2.20.]. Čtyřmi hlavními Ctnostmi, pod něž lze zařadit všechny ostatní, byli Prudentia (Sophia, Fronésis), Iustitia (Dikaiosyné), Temperantia (Sófrosyné) a Fortitudo (Andreia) - tedy Moudrost, Spravedlnost, Umírněnost a Statečnost. Dva zbývající náměty snad symbolizují dvě podoby milostného citu: Lásku k rodičům (Kimon a Pero) a Lásku mileneckou (Antiochos a Stratoniké). Námět **Aenea prchajícího z hořící Tróje** [3.2.2.2.], z eposu mezi renesančními umělci nejoblíbenější (jako symbol synovské lásky), byl poprvé jmenovitě zmíněn v anonymní oslavné básni Stella Bohemica. Literární předlohou byla Vergiliova

¹ Zamarovský, V.: Bohové a hrdinové antických bájí. Praha 1982, s. 109.

² "Znal Filipínu jistě už tehdy, než začal Hvězdu stavět a než také pomýšlel na její bohatou štukovou výzdobu. A snad právě proto mu byl blízký příběh o churavějícím královském synu, soužícím se láskou, i když příčina zdánlivé nedosažitelnosti předmětu jeho touhy byla jiná. Není dokonce vyloučeno, že tím vyjádřil i tajné přání, aby také jeho otec pro lásku k synovi pochopil, že i jemu je k životu nezbytně a jedině zapotřebí soužití s milovanou ženou, bez níž by stejně beznadějně churavěl jako syrský Antiochus, tak vzdálený i blízký zároveň." Lejsková-Matyášová, M.: K ikonologii štukové výzdoby Hvězdy. Umění XI, 1963, s. 211

Aeneida (II, 671-729). Při zničení a vyplenění města Řeky se trojskému hrdinovi podařilo prchnout a před smrtí zachránit i nemohoucího otce a syna Askania. Přišel o ženu Kreúsu, která se ztratila v temné noci. Po útrapách dlouhé cesty dospěl do Itálie, kde založil město, budoucí Řím.

Příběh **Antiocha a Stratoníké** [3.2.2.15.] vyličil Plútarchos (Životopisy II, s. 603-605): *"... Přihodilo se totiž, jak se zdá, že se Antiochos, Seleukův syn, do Stratoníky zamiloval; měla sice už se Seleukem děcko, ale byla mladá. Byl z toho nešťasten a činil vše možné, bojuje proti své vášni, nakonec si však sám doznal, že je jeho touha sice hříšná, ale že je churav nevyléčitelně a že je s rozumem v koncích, i rozhodl se hledat nějaký způsob, jak by se zbavil života, a ničit pozvolna své tělo zanedbáváním péče o ně a hladověním, přitom však předstírat, že ho trápí nějaká nemoc. Lékař Erasistratos prý bez obtíží rozpoznal, že je zamilován; ale poněvadž bylo těžké uhodnout, do koho je zamilován, a on to chtěl vypátrat, zůstával stále po celý den v jeho světnici, a kdykoli vcházel k němu některý ze sličných mladíků nebo žen, díval se na Antiochův obličej a pozoroval ty části a pohyby těla, ve kterých se nejvíce projevuje soucítění se změnami dějícími se v duši.*

Když tedy vcházel ostatní, choval se jinoh stále stejně, ale kdykoli přicházela Stratoníké, ať už sama, či v průvodu Seleukově, objevovaly se u něho často všechny ty příznaky, které líčí Sappfó: zajíkání hlasu, ohnivé zrudnutí, ochrnutí zraku, prudce vyrážející pot, nepravidelnost a zmatek v pulsu, nakonec pak při úplném podlehnutí duše dojmům rozpaky, úžas a bledost. Z těchto úkazů vyvozoval Erasistratos pravděpodobný závěr, že by králův syn dozajista nebyl odhodlán zachovávat mlčení až na smrt, kdyby byl zamilován do jiné ženy. Pokládal sice za nebezpečné prozradit to a říci na něho, ale spoléhaje se na Seleukovu náklonnost k synovi, odvážil prý se jednou toho nebezpečí a řekl, že mladík trpí láskou, ale ta láska že je nemožná a neukojitelná.

Když se Seleukos ulekl a otázal se, jak to, že neukojitelná, pravil prý Erasistratos: 'Poněvadž je, při Diovi, zamilován do mé ženy.'

'A to bys jako přítel nedovolil,' řekl prý Seleukos, 'mému synovi, Erasistrate, aby si ji vzal za ženu, zejména když vídáš, že to je naše jediná kotva v bouři?'

'Však bys to ani ty,' pravil lékař, 'jako otec neučinil, kdyby byl Antiochos zatoužil po Stratoníce!'

A tu řekl Seleukos: 'Kéž by někdo z bohů či lidí, milý příteli, ihned vášeň mého syna změnil a zamířil tímto směrem! Já bych se rád zřekl i svého království, abych si zachoval Antiocha!'

Když to Seleukos velmi pohnutě za hojných slz říkal, podal prý mu Erasistratos pravici a řekl, že nikterak není třeba Erasistrata, neboť Seleukos jako otec, muž a král v jedné osobě může prý také být nejlepším lékařem ve své rodině.

Potom prý svolal Seleukos shromáždění celého národa a prohlásil, že je jeho vůle a rozhodnutí učinit Antiocha králem a Stratoníku královnou všech zemí ve vnitřní Asii, a ti dva aby byli manžely. Domnívá prý se, že jeho syn, jsa zvyklý ve všem poslouchat a být po vůli, nebude nic proti tomu sňatku namítat; kdyby se však jeho žena pohoršovala nad tím nezvyklým jednáním, prosí prý své přátele, aby ji poučili a přemluvili k tomu, aby pokládala za správné a spravedlivé to, co se králi uzdá konat ve prospěch státu.

Z takového tedy podnětu prý došlo ke sňatku mezi Antiochem a Stratoníkou."

Pověst o **Marcu Curtiovi** [3.2.2.16.], který se obětoval pro blaho vlasti, vysvětlovala *lacus Curtius*, jezero na Foru Romanu; zaznamenal ji Livius:

"Propast na foru, Curtiova oběť, zažehnání hrozby

Téhož roku prý se propadl prostor fora asi uprostřed buďto zemětřesením, nebo nějakou jinou silou a vytvořil tak obrovskou rozsedlinu do nesmírné hloubky. Tu propast prý se nedala vyplnit navezením země, ač každý ji přinášel, co stačil, dokud se nezačalo na pokyn bohů pátrat, v čem je ta největší hodnota, jež dává sílu Římu. Věšci totiž věstili, že ten majetek musí být obětován tomu mistu, chtějí-li, aby římský stát trval věčně. Tu prý Marcus Curtius, mladý znamenitý válečník, pokáral pochybující, zda je nějaká větší cennost než zbraně a statečnost. Za nastalého ticha pohlížel prý na chrámy bohů nesmrtelných, které se tyčí na náměstí, a na Capitoliu, vztáhl ruce k nebesům, k rozvírající se rozsedlině země, k duchům zesnulých a tak se jim zasvětil. Sedě pak na koni co nejkrásněji vyzdobeném, v plné zbroji se prý vrhl do propasti. Muži i ženy v hojném počtu prý na něho náházeli dary a plodiny, a tak ono „jezero Curtiovo“ prý nebylo nazváno podle onoho starobylého vojáka Tita Tatia Curtia Metteia, nýbrž podle tohoto hrdiny.

*Nechybělo by mi na snaze vypátrat pravdu, kdyby jen nějaká cesta k ní vedla. Nyní je třeba zůstat na pověsti o těch událostech, když starobylost mi tu upírá možnost na určito věc prověřit ..."*¹

Příběh čestného **Marca Regula** [3.2.2.17.], který se dle daného slova vrátil do zajetí, aby vytrpěl krutou smrt koulením v sudu, je dalším ze zobrazených:

*„Regulus, Marcus Atilius, vojevůdce z první války punské, konsul r. 256 př. n. l. Přistál s velikým loďstvem, čítajícím přes tři sta korábů, v Africe, porazil Karthágiňany, dobýval města i na souši a pobuřoval domorodé kmeny proti Karthágu. Kladl pak poraženým podmínky míru tak strohé, že je vyburcoval k zoufalé odvaze. Za pomoci Řeků a Sicílských byl Regulus poražen u Tunetu a upadl do zajetí. Římané čekali ještě další pohromy, než přivedli válku k vítěznému konci. Kronikáři vytvořili o Regulovi zvěst, jak se statečně choval v kartháginském zajetí. Po pěti letech prý ho vyslali do Říma, aby přiměl senát k povolnosti a sjednal mír. Regulus naopak radil k pokračování ve válce, protože Karthágiňané jsou u konce sil. Pak se poctivě podle svého daného slova vrátil ke Karthágiňanům a ti ho strašlivým způsobem umučili.“*²

Příběh odvážného **Gaia Mucia Scaevoly** [3.2.2.18.] líčí Livius (II, 12-13) i Plútarchos (VI, 17). Jejich verze se v detailech liší:

¹ Livius: Dějiny VII, 6. Praha 1972, s. 191-192

² Businská, H.: Slovník antické kultury. Praha 1974, s. 524

"Pokus Muciův o atentát na Porsenu.

Jeden vznešený mladík jménem Gaius Mucius považoval za nedůstojné, že římský národ, pokud byl v otrockém poddanství za vlády králů, v žádné válce nebyl obležen nikým ze svých nepřátel, kdežto teď, kdy je svoboden, je obléhán týmiž Etrusky, jejichž vojska tolikrát rozprášil. Soudil, že by tato potupa měla být odčiněna nějakým velkým hrdinstvím, a v prvním okamžiku se rozhodl, že o své vlastní újmě pronikne do tábora nepřátel; pak ale přece jen dostal strach, kdyby se vydal na cestu bez rozkazu konsulů a bez vědomí všech ostatních, aby nebyl od římských stráží zadržen a přivlečen zpátky jako nějaký zběh; stav obležení, v němž tehdy město bylo, byl by mohl svědčit pro obvinění z pokusu o přeběhnutí. Proto raději předstoupil před senát a prohlásil: 'Otcové, chci přeplavat Tiber, a podaří-li se mi to, uniknout do tábora nepřátel. Nikoli však proto, abych loupil a mstil se za drancování. Významnější čin mám na mysli, budou-li mi bohové nápomocni.' Otcové jeho plán schválili. I ukryje pod šat dýku a vydá se na cestu.

Jakmile dorazil do tábora nepřátel, postavil se do nejhustšího zástupu poblíž královského stanoviště. Tam byl právě vojákům vydáván žold. Písař, který seděl vedle krále a měl téměř stejný oděv, měl plné ruce práce a také vojáci se na něj hromadně obraceli; Mucius se bál zeptat, který z obou je Porsena, aby tím, že nezná krále, sám sebe neprozradil, a místo krále usmrtil písaře, na něhož osud slepě svedl Muciovu ránu.

Pak odtud prchal a zkrovenou dýkou si razil cestu zděšeným davem. Strhl se pokřik a v nastalém shonu ho vojáci osobní strážce královny dopadli a přivlekli zpět. Mucius postaven před králův stolec, ještě i v okamžicích, kdy mu hrozil strašný osud, vzbuzoval kolem sebe více strachu, než ho měl sám. Volal: 'Jsem občan římský, mé jméno je Gaius Mucius. Přál jsem si jako nepřítel zabít nepřítele a nemám méně odvahy k smrti, než jsem měl k vraždě. Je chloubou Římanů hrdinsky jednat i hrdinsky trpět. A nejsem sám, kdo chová proti tobě tento záměr. Za mnou je jich celá řada, kteří touží po těžké slávě. Připrav se, chce-li se ti, na toto nebezpečí, aby ses hodinu co hodinu potýkal o svou hlavu a měl v předsíni královského stanu pořád nepřítele s mečem v ruce. Takovou ti my, mládež římská, vyhláujeme válku! Nemusíš se obávat ani vojska, ani boje. Rozhodovat se bude pouze mezi tebou samým a jedním z nás!'

Když král, krajně pobouřen a zároveň vylekán hrozícím nebezpečím, kázal na výhrůžku rozdělat kolem Mucia oheň jako přípravu na mučení, neprozradil-li ihned, jakými úklady mu v hádankách vyhrožuje, vzkřikl jinoch: 'Nuže, přesvědč se sám, jak nepatrnou cenu má tělo pro ty, kteří upírají zrak na velikou slávu!' A zároveň vložil pravici na ohniště, na němž planul oheň k oběti. A když se ruka pálila v ohni, jako by mladý muž postrádal cit pro bolest, král ohromen nadlidským činem vyskočil ze svého stolce a poručil, aby ho odtrhli od oltáře. 'Odejdi,' zvolal král, 'ano, odejdi, neboť ses dopustil většího nepřátelského činu proti sobě samému než proti mně. Provolal bych zdar tvé statečnosti, kdyby tato statečnost sloužila k ochraně mé vlasti. Nepoužiji proti tobě práva válečného a propouštím tě bez úhony, bez ublížení.'

Tu Mucius, jako by se chtěl králi odvděčit za prokázané dobrodiní, odvětil: 'Když statečnost dochází u tebe uznání, budiž; dosáhneš svou velkomyslností toho, čeho jsi nemohl dosáhnout vyhrožováním. Věz tedy: Je nás tři sta, samí přední příslušníci římské mládeže, kteří jsme se přísahou zavázali, že budeme proti tobě postupovat touto cestou. Můj los byl první. Ostatní, ať to s prvním dopadne jakkoliv, budou přicházet jeden za druhým v určený čas tak dlouho, dokud nám tě osud nepřivede do rukou!'

Mír mezi Porsenou a Římany

Za propuštěným Muciem, jemuž později pro ztrátu pravé ruky bylo dáno příjmení Scaevola, Levičák, následovali

do Říma Porsenovi vyslanci. Tak hluboce se dotkl Porseny případ prvního nebezpečí, před nímž ho neochránilo nic jiného než omyl útočníka, i pomyšlení, že bude muset tolikrát podstupovat zápas, kolik ještě zbývá spiklenců, že z vlastní vůle navrhl Římanům podmínky míru. ... Otcové dali Gaiu Muciovi za odvážný čin darem lán pole, který byl později nazván luka Muciova.¹

*"O činu Muciově vyprávějí mnozí, a to různě; musím se o něm zmínit i já, a to tak, jak se mi jeví nejpravděpodobnějším. Mucius byl muž ve všech oborech zdatný, nejvíc však vynikal v umění válečnickém. S úmyslem zavraždit Porsennu se tajně vplížil v etruském šatě do tábora nepřátel, jejichž jazyk ovládal. Obešel vyvýšené místo, na němž seděl král, a poněvadž ho bezpečně neznal a ptát se po něm se bál, vytasil meč a zabil z mužů, kteří tam společně seděli, toho, o němž se domníval, že je to nejspíš král. Byl však při tom chycen a vzat na výslech; když přinesli Porsennovi, který se právě chystal obětovat, pánev se žhavým uhlím, podržel nad ní Mucius pravici, a zatímco se mu na ní maso škvařilo, stál tu s pohledem upřeným vzdorně a nepohnutě na krále, ač ho tento pln obdivu propustil na svobodu a vrátil mu meč, který ležel na stolci; Mucius uchopil meč levicí. Proto prý dostal příjmení Scaevola, což znamená levák. Pravil pak, že strach před Porsennou překonal, nyní však je přemožen jeho velkomyslností, a že mu z vděčnosti prozradí to, co by byl nikdy nevyřkl, kdyby k tomu byl nucen násilím. 'Tři sta Římanů,' pravil, 'kteří mají stejný úmysl jako já, se potuluje po tvém táboře a čeká na vhodnou příležitost; já, na nějž připadl los učinit první pokus, se nehněvám na osud, že jsem chybil šlechtěného muže, jenž by měl být spíš přítelem Římanů než jejich protivníkem.' Porsenna uvěřil jeho slovům a stal se ochotnějším k uzavření míru, ne tak, podle mého mínění, ze strachu před oněmi třemi sty, jako z úcty a obdivu k šlechtěnosti Římanů."*²

Příběh Horatia Coclita [3.2.2.19.], člena římské patricijské rodiny, jejíž tři členové podle tradice podstoupili zápas s trojicí Curatiů z Alby Longy a svým vítězstvím rozhodli bitvu ve prospěch Říma, byl rovněž velmi populární. Roku 507 př. Kr. zabránil Etruskům ve vyplenění města statečným odporem na mostě pod Palatinem. Podle Livia (II, 10):

"Hrdinský čin obránce kolového mostu Horatia Coclita

Mnoho však nechybělo, a kolový most přes Tiber by byl nepřátelům poskytl volnou cestu, nebýt jednoho opravdového muže, Horatia Coclita. V něm měl šťastný osud římského města onoho památného dne mocnou záštitu. Horatius Cocles byl totiž náhodou velitelem stráže u mostu. Pojednou upozoroval, že nepřátelé dobyli nenadálým útokem pahorek Ianiculus a odtamtud úprkem sbíhají dolů směrem k mostu. Když pak viděl, že to do jeho oddílu vneslo paniku a že jeho spolubojovníci odhazují zbraně a opouštějí řady, jednoho po druhém zadržoval, stavěl se jim do cesty, zapřísahal je pro všechno na světě a přesvědčoval, že opustí-li své stanoviště, nebude jim útěk nic platný. Obrátili-li se zády k mostu a nechají ho stát, za malou chvíli bude daleko více nepřátel na Palatinu a Capitoliu než na Ianiculu. Proto vyzýval, nařizoval, aby most strhli železem, ohněm, čímkoli budou moci; po tu dobu že on sám, pokud jeden muž je schopen svým tělem klást odpor, bude zadržovat útok nepřátel. Potom pokročil až k přednímu okraji

¹ Livius: Dějiny II, 12-13. Praha 1972, s. 140-143

² Plútarchos: Životopisy slavných Řeků a Římanů II. Praha 1967, s. 172

mostu a vzbudil ihned pozornost tím, že nastavil zbraň k boji zblízka, zatímco bylo vidět jen záda prchajících z boje. A právě tímto obdivuhodným příkladem odvahy uvedl nepřátele v úžas.

Ale přece dva druhy s ním stud zadržel, Spuria Larcia a Tita Herminia; oba vynikali slavným rodem i válečnými činy. Za jejich pomoci Horatius aspoň na chvíli zarazil proní bouři nebezpečí a nejprudší bitevní vřavu. A když potom zbývala již jen nepatrná část mostu a lidé, kteří jej strhovali, volali na ně, aby šli už zpátky, přiměl oba, aby ustoupili do bezpečí. Vrhaje potom hněvivé a hrozivé pohledy na náčelníky Etrusků, hned jednotlivé vyzýval k souboji, hned všem společně lál: nazýval je otrockou sběří zpychlých králů, která nepamětlivá vlastní svobody přichází ji utlačit u druhých. Nepřátelé na krátkou dobu strnuli v rozpacích. Jeden pokukoval po druhém, mají-li se dát do boje. Ale pak se v nich probudil stud. Zdvihnou válečný pokřik a ze všech stran vrhají oštěpy na jediného soka. Když ale všechny střely uvízly v nastaveném štítě a Horatius Cocles široce rozkročen vytrvale ovládal přístup k mostu, snažili se již srazit jej z předmostí přímým nárazem; tu však praskot bortícího se mostu a současně i jásot Římanů nad povedeným dílem útok zděšených nepřátel zastavil. Vtom Horatius zvolal: „Otče Tiberine, svatý bože, prosím tě snažně, přijmi milostivě ve svůj proud tuto zbraň a jejího bojovníka!“ A tak, jak byl, v plné zbroji, vrhl se do řeky, a ačkoli mnoho střel za ním shora dopadlo, bez úhony přeplaval ke svým. Tak se odvážil činu, který měl u potomků dojít více legendární slávy než víry.

Obec se ukázala vděčnou za takový hrdinský skutek. Na sněmočním prostranství mu byla postavena socha... ”¹

Stručněji popisuje událost Plútarchos (VI, 16):

„Nepřátelé se již snažili proniknout přes dřevěný most a Řím se ocitl v nebezpečí, že bude vzat útokem. Tu se proní proti nim postavil Horatius Cocles a společně s ním dva z nejurozenějších mužů, Herminius a Lartius, a hájili most. Příjmení Cocles dostal Horatius proto, že ztratil ve válce jedno oko; jiní tvrdí, že měl tak plochý a vtlačený nos, že neměl oči ničím odděleny a obočí mu splývalo, a že ho proto chtěli nazývat vlastně Kyklóps, což lidé chybně vyslovovali Koklés, a to mu již zůstalo. Tento muž se postavil před most a tak dlouho zadržoval nepřátele, až jeho druhové za ním most strhli. Pak se vrhl v plné zbroji do řeky a šťastně doplaval k protějšímu břehu, ačkoli byl přitom raněn etruským kopím do hýždě. ...”²

Valerius Maximus v díle "De pietate in parentes" (V, 4) vypravuje jeden z příběhů starořímské dobročinnosti, vděčné lásky k rodiči, o Peroně a Kimónovi [3.2.2.20.], "jenž ve vězení čekal na popravu a jenž proto nedostával žádné jídlo. Žalárník dovolil Kimónově dceři Peře, aby ho navštívila. Ta ho nasýtila tím, že mu dala pít ze svého prsu."

¹ Livius: Dějiny II, 10. Praha 1972, s. 137-138

² Plútarchos: Životopisy slavných Řeků a Římanů. Praha 1967, s. 171

4.1.3. První sál - Jupiter [3.2.3.1.]

V identifikaci centrální postavy prvního sálu se shodují všichni autoři. Starý bůh indoevropského původu, indický Djáuša, etruský Tinia a římský Iuppiter, byl pro Řeky Diem, nejmladším z dětí starodávného Krona (Saturna). Před pozřením vlastním otcem byl zachráněn matkou Rheiou. Při vzpouře osvobodil z otcových útroh své sourozence (sestry Hestii, Héro a Démétro poslal na konec světa), bratři Hádés a Poseidón bojovali po jeho boku proti otci. Téměř poražen na výšinách Olympu dostal od Kyklópů blesky a hromy, jimiž zvrátil průběh bitvy. Poté přešli na jeho stranu někteří jeho strýcové Titáni (Ókeanos, Styx, Prométheus aj.). Všechny nepřátele po desetiletém urputném boji svrhl do Tartaru. O vládu nad světem se rozdělil losem se svými sourozenci: Poseidón vládl moři, Hádés podsvětí a on sám nebi a zemi. Po různých peripetiích (během nichž se pokusil dvakrát zahubit lidský rod, který v obou případech zachránil Prométheus) stanul v čele bohů na Olympu. Pověstné jsou jeho časté zálety. Nejmilejší dcerou mu byla nezplozená dcera Athéna (Minerva), která mu vyskočila z hlavy v plné zbroji. Běžný jeho atribut orel mu vyletěl vstříc před bitvou s Titány jako předzvěst vítězství.

4.1.4. Druhá chodba - Herkules [3.2.4.6.]

Postava vousatého muže středních let v plné zbroji, s holí v pravé ruce a levou rukou přidržující přílbu a štít se zobrazeným krabem, byla interpretována různě. Například jako Marcus Aurelius *"se štítem ve zbroji válečníka nese rysy obránce říše proti útočným barbarům."*¹ Případně Perseus.²

Krab, zobrazený na štítu (též rak, čtvrté znamení zvířetníku, symbol měsí-

¹ Mikulová, H.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Praha 1985.

² Stejskal, M.: Cesty za Hvězdou. Zrcadlo hermetismu v české krajině. Praha-Litomyšl 2001, s. 71 (schéma).

ce června), byl pomocníkem Hydry, s níž svedl zápas Herkules, pověřený tímto úkolem mykénským vládcem Eurystheem. Mnohohlavou vodní zrůdu, které po useknutí jedné hlavy narostly hned další dvě, přemohl Herkules s pomocí synovce Ioláa. Když se mu krab zakousl do nohy, zabil jej Ioláos přesnou ranou. Hydra ztratila pozornost a v ten moment jí Herkules upálil hlavu hořícím stromem. Další jí už nenarostla. Poté Herkules sekal a Ioláos upaloval, až poslední nesmrtelnou hlavu zahrabal pod skálu. V její jedovaté krvi pak namočil své šípy (jimiž později nešťastně přivodil smrt svému příteli kentauru Cheirónovi, zobrazenému ve třetí místnosti). Zpodobený muž je tedy patrně Herkulem, případně lze uvažovat i Ioláovi, který byl k hrdinovi ve stejném příbuzenském vztahu, jako arcikníže Ferdinand k Maxmiliánu II.

4.1.5. Druhý sál - Merkur [3.2.5.1.]

Pro Řeky Hermés, Římany Mercurius, syn nejvyššího boha Dia a Plejády Máie. Polyfunkční bůh obchodníků, řečníků, poutníků, vynálezců a zlodějů, jehož hlavním zaměstnáním bylo zvěstování božských poselství. Okřídlený klobouk *petasos*, okřídlené sandály a *caduceus*, hůlka přivozující spánek, ho vždy snadno identifikovaly. Tento vynálezce lyry (kterou přenechal Apollónovi), pastýřské píšťaly, křesadla, čísel, měř a písma se na Olympu brzy prosadil především díky své obratnosti. Římané ho ztotožnili se svým bohem obchodu Mercuriem. Jeho jménem se už od starověku nazývá nejbližší oběžnice slunce.

4.1.6. Třetí chodba - Kleopatra [3.2.6.21.]

Mezi antickými božstvy se objevila i tragická postava z novějších římských dějin, vládkyně Egypta řeckého původu Kleopatra, "ztělesňující neštěstí

poražených.”¹ Okolnosti její smrti líčí poutavě Plútarchos (XLIII, 85-86):

”Po těchto žalobných slovech ověncila a políbila rakev a dala si připravit koupel. A když se vykoukala, ulehla ke stolu a požívala vybranou snídani. Tu přišel kdosi z venkova, nesa jakýsi košík. Když se ho strážce tázaly, co to nese, otevřel, sňal svrchu listy a ukázal nádobu až po vrch naplněnou fíky. Strážcové se podívali jejich kráse a velikosti a on se usmál a vybízel je, aby si vzali. Oni mu uvěřili a kázali, aby je donesl dovnitř. Po snídani poslala Kleopatra k Caesarovi tabulku, kterou měla napsanu a zapečetěnu, a vzdálivši všechny přítomné kromě oněch dvou svých žen, uzavřela dveře.

Když Caesar psaní rozpečetil a shledal se v něm s úpěnlivými prosbami a nářky, s nimiž ho žádala, aby ji pohřbil s Antoniem, hned pochopil, co se stalo. Nejprve se vzchopil, aby sám šel na pomoc, potom však poslal rychle jiné, aby to vyšetřili. Ale smrt nastala zprudka. Když totiž tam přicválali, shledali, že ještě strážcové nic nezpозorovali; ale když otevřeli dveře, našli ji už mrtvou, jak leží na zlatém lehátku, královsky vyzdobena. Z žen jedna, zvaná Eiras, jí umírala u nohou, druhá pak, Charmion, ač se již potácela a vrávorala, upravovala jí ještě diadém vinoucí se kolem hlavy. Když kdosi v hněvu zvolal: „A to je hezké, Charmion!“, pravila ona: „Ovšem, velmi hezké, jak se to sluší pravnučce tolika králů!“ Více neřekla nic, nýbrž sklesla vedle lehátka.

Vypráví se, že byl s oněmi fíky přinesen jedovatý had, jenž byl jimi a těmi listy shora přikryt – neboť tak prý to Kleopatra poručila, aby ji to zvíře napadlo tělo, aniž by o tom věděla. Ale když jej, odebírajíc z fíků, uviděla, pravila prý: „Tady tedy je!“, a sama si obnažila rámě a nastavila je k uštknutí. Jiní zase říkají, že prý byl ten had chován uzavřen ve džbáně a Kleopatra prý jej zlatým kuželem tak dlouho dráždila a rozdívočovala, až se vyřítíl a zahryzl do paže. Pravdu nezná nikdo. Vždyť se také říkalo, že u sebe nosí v duté jehlici jed a tu jehlici že skrývá ve vlasech. Ale na jejím těle nevyrazila žádná skvrna ani jiná stopa jedu. Nebylo však také spatřit uvnitř žádného hada, jen říkali, že někteří viděli stopy po jeho zákrutech u moře na té straně, kam komnata vedla a kde byla okna. Někteří také tvrdí, že prý byla na Kleopatřině paži spatřena dvě jemná, sotva znatelná bodnutí; a těmto Caesar uvěřil. Neboť při triumfu slaveném nad Kleopatrou byl nesen její obraz s hadem, jenž ji visel na paži. Takto prý se to tedy stalo.

Ale Caesar, ačkoli ho velmi rozmrzel skon té ženy, přece se podívil jejímu urozenému duchu a dal její tělo s královskou nádherou pohřbit u Antonia. Čestného pohřbu se na jeho rozkaz dostalo i oněm dvěma ženám.”²

4.1.7. Třetí sál - Cheirón [3.2.7.1.]

Cheirón, latinsky Chiron, netypicky moudrý a vzdělaný Kentaur, syn Krona (Saturna) a Ókeánovny Filyry, vychovatel Kastóra a Polydeukése, Iásóna, Achillea (který byl jeho pravnukem) a Asklépie, boha lékařství, kterého mu svěřil

¹ Mikulová, H.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Praha 1985.

² Plútarchos: Životopisy slavných Řeků a Římanů II. Praha 1967, s. 673-675

jeho otec Apollón poté, co zabil Korónidu, nevěrnou milenkou, z jejíchž vnitřností dítě vyrval (Ovid. Met. II, 602-620). Přítelem mu byl i Héraklés (Herkules), nešťastnou náhodou původce jeho nesnesitelně bolestného zranění. Neskutečná muka, způsobená jedem ze žluče Hydry, ukončil nesmrtelný Kentaur domluvou s Hádem, vládcem říše stínů: vyměnil svůj život za propuštění Titána Prométhea. *"Tento motiv, překvapivě umístěný na místě, kde bychom očekávali jedno z hlavních božstev, by mohl ale poukazovat na zasvěcovací funkci letohrádku..."* Tvrdí pan Stejskal.¹

4.1.8. Čtvrtá chodba - Venuše [3.2.8.4.]

*"Nástupem renesance se názory změnily. Florentští humanisté již nepovažovali rozkoš (voluptas), tj. smyslové potěšení a určitou stránku prostopášnosti, za něco trestuhodného. Od té doby tihne žádostivost ke splynutí s láskou v osobě Venuše, jejíž některé atributy nyní sdílí."*² Zobrazený typ "Afrodité Anadyomené" (vynořující se z moře), vychází z Hésiodova příběhu o jejím původu (Zrození bohů 188-200): po vykleštění Úrana Saturnem dopadly jeho genitálie do moře a z mořské pěny se zrodila Venuše. Naopak Hómér považoval za jejího otce Jupitera (Dia) a matku Díónu, bohyni deště. V mušli ji doprovází malý Amor (též Cupido, řecky Erós), bůh lásky, *"podle starších mýtů zosobnění všeoživující síly, která se zrodila z proopočátečního Chaosu, podle pozdějších syn boha války Area a bohyně lásky a krásy Afrodity."*³ Pomocnicemi jeho matky, která vládla mnohými kouzly, byly *"bohyně půvabu a krásy Charitky, bohyně ročních období Hóry, bohyni lichotivého přemlouvání Peithó, bůh vášnivě touhy Himer, bůh milostné touhy Pothos, bůh sňatku Hymén a mladý bůh lásky Erós ..."*⁴

¹ Stejskal, Cesty za Hvězdou. Zrcadlo hermetismu v české krajině. Praha-Litomyšl 2001, s. 70

² Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991, s. 508

³ Zamarovský, V.: Bohové a hrdinové antických bájí. Praha 1982, s. 131

⁴ Zamarovský, V.: op. cit., s. 14

4.1.9. Čtvrtý sál - Saturn [3.2.9.1.]

*"S jistou dávkou pravděpodobnosti lze čtvrtý salonek připsat Saturnovi, ale jeho zdejší podoba je ikonograficky nejednoznačná."*¹ Kosa, na níž zobrazený stařec stojí a o jejíž rukojeť se opírá, určuje tohoto starobylého římského boha zemědělství, vládce na zemi ve zlatém věku, ztotožněného Římany s řeckým Kronem, naprosto jednoznačně. Hésiodos popsal ve Zrození bohů (133-187), jak nejmladší z dvanácti Titánů Kronos, obdarovaný srpem svou pomstychtivou matkou Gáiou (Zemí), vykleštil svého otce Úrana (Nebe), protože ukryl její storuké syny Hekatoncheiry v zemských útrobach. Kronos se však prohlásil za vládce nade vším existujícím. Z Úranových genitálií, jež dopadly do moře, se zrodila Venuše. Byl otcem Diovým, místo něhož spolkl kámen zabalený do plenek. Zeus ho nakonec, ve shodě s předpovědí, po deseti letech války, za pomoci osvobozených Hekatoncheirů, sourozenců Háda a Poseidóna, Kyklópů a některých Titánů včetně Okeána, zbavil vlády nad světem. Měl být uvržen do Tartaru, avšak podle některých pověstí se zachránil a žil v Itálii pod jménem Saturnus.

4.1.10. Pátá chodba - Neptun [3.2.10.5.]

Jeden ze tří nejmocnějších římských bohů, řecky Poseidón, vládce moře, byl starším bratrem Diovým. Jejich nejstarší bratr Hádés vládl podsvětí. Byl prý nestálé a prudké povahy jako živel, jemuž neomezeně vládl. Typickým jeho atributem je trojzubec. Mnohokrát se dostal do sporů s ostatními bohy, včetně bratra Dia. Jeho přínosem pro lidstvo bylo především stvoření koně (Ovid. Met.VI, 70-82) a vláha, kterou daroval zemi. Pro Římany měl zvláštní význam jako zachránce Aenea. Manželkou mu byla mořská nymfa Néreida Amfitrité

¹ Stejskal, M.: Cesty za Hvězdou. Zrcadlo hermetismu v české krajině. Praha-Litomyšl 2001, s. 70.

a z mnoha potomků nejmilejší syn Tritón (zobrazovaný jako mořský muž troubící na mušli).

4.1.11. Pátý sál - Luna [3.2.11.1.]

Řecká Seléné ("Měsíc"), bohyně měsíce, jejíž kult *"neměl v řeckořímském světě takový význam jako kult měsíčních božstev na Východě..."*¹

Římané ji ztotožnili s Lunou. Nejznámějším mýtickým příběhem je její láska ke krásnému Endymiónovi, odsouzenému Diem k věčnému spánku. Nikdy se jí ho nepodařilo probudit, a proto je údajně její světlo smutné. Ztotožňována byla i s Dianou (viz výše).

4.1.12. Šestá chodba - Minerva [3.2.12.5.]

Fortuna byla *"... v pozdní antice uctívána jako ochranný génius císařův... Vznáší se na světové kouli, která reprezentuje orbis terrarum, okruh zemský."*²

Většina autorů však vidí v ozbrojené dámě Minervu (Athéné), která byla jedním z hlavních řeckořímských božstev. Vždy shovívavá a zušlechťující dcera Jova, z jehož hlavy vyskočila v plné zbroji (podle Hésioda), byla ochránkyní práva a umění, zprvu bohyní spravedlivé a obranné války. Štít s hlavou Medúzy dostala darem od Persea (obecně byla ochránkyní hrdinů). Tuto panenskou bohyni moudrosti a řemeslné zručnosti doprovázejí nejčastěji atributy sovy, hada a olivy (kterou darovala Athéňanům).

¹ Zamarovský, V.: Bohové a hrdinové antických bájí. Praha 1982, s. 414.

² Mikulová, H.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Praha 1985.

4.1.13. Schodiště - Saryr [3.2.13.1.]

Dominantním, i když nikoli centrálním výjevem prostoru pod schodištěm je satyr, držící v pravé ruce misku a levou rukou ukazující na schody do suterénu. Lesní démoni, průvodci boha Dionýsa (Baccha), byli vždy posedlí vínem a ženami. Nejbližší k nim měli Siléni (vychovatelé Bacchovi) a Páni (bohové lesů, lovců a pastýřů), s nimiž jsou často zaměňováni.

4.2. DATA

Otázka datace už byla zodpovězena. 27. září roku 1556 píše zemský písař Volf z Vršovic arciknížeti Ferdinandovi, prodlévajícímu na uherském bojišti: *"...die historien geen ichtwas langsam von stadten..."*.¹ Logicky argumentuje Miloš Suchomel, když píše, že *"historiemi je míněna štuková výzdoba, jež je inspirována v některých reliéfech centrálního sálu Hvězdy epizodami z římské historie ..."* a toto tvrzení dokládá srovnáním s prameny, které používají tentýž termín pro označení kamenných reliéfů letohrádku Belvedere na Pražském hradě.²

Opačnou časovou hranici vzniku, respektive dokončení štukatur ve Hvězdě určil Bonifác Wohlmüt dopisem císaři Ferdinandu I. ze dne 13. 6. 1559, v němž haní konkurenční italský návrh sněmovní síně, který počítal se štukovou výzdobou [5.2.56.]. Wohlmüt zde mluví o "stuckhwerk": *"... klenutí s nalepenými*

¹ Schönherr, D. v.: Erzherzog Ferdinand von Tirol als architekt. Repertorium für Kunstwissenschaft I. Stuttgart 1876, s. 28 n.; pramen zmiňuje i Morávek, J.: Ke vzniku Hvězdy. Umění II, 1954, s. 199 n.; Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 99, který překládá: *"... historie jdou poněkud zvolna kupředu, ale stále se na nich pracuje ..."*; Preiss, P.: Italští umělci v Praze. Praha 1986, s. 51, překládá: *"... historie pokračují poněkud pozvolna, ale stále se na nich pracuje..."*.

² Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 99, pozn. 4: *"V listu krále Ferdinanda I. české komoře ze dne 2. října 1545 je vysvětlováno, jakým způsobem se bude platit Stellovi za 'historien oder pildwerch' na letohrádku Pražského hradu. - T. Frimmel, Urkunden, Regesten und artistisches Quellenmaterial, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, V. B - Quellen. 1887, reg. 4118, str. XLIV."*

štukami, jak jedno takové provádějí v knížecím letohrádku v nové oboře, na němž již třetí rok pracují a sotva ještě v jednom roce budou hotovi."¹ Ze zmínky lze vyvodit nejen datum ukončení výzdoby přízemí (pravděpodobně někdy v roce 1560), ale i počátek práce na štukové výzdobě letohrádku. 10. září 1556 psal Wohlmuth arciknížeti do Uher, že stavba je téměř dokončena a že "v nejbližší době bude také vše uvnitř omítnuto a očištěno."² Hned potom se mohlo začít s realizací výzdoby.

Terminologická nejednoznačnost upoutala Miloše Suchomela právem, pouze z ní nevyvodil hypotézu, která se logickou úvahou nabízí. Jak bude dále ukázáno, výzdoby obou letohrádků - Belvederu i Hvězdy - mají k sobě v jednom formálním ohledu velmi blízko. Zejména reliéfy s historickými náměty v centrálním sále Hvězdy, tvořící *Zrcadlo Ctnosti*, mají charakter spojnice mezi těmito dvěma nejvýznamnějšími sochařskými díly 16. století v Čechách. Zdá se mi pravděpodobné, že právě zde, v centrálním sále, byla výzdoba arciknížecího *lusthausu* započata. Snad tuto výzdobu prováděl některý z bývalých pomocníků Paola della Stelly, který se jejího započetí nedožil (zemřel r. 1552). Existoval by pak více než jen formální důvod, proč mluvit o historiích; existoval by důvod personální. Naopak nízký štukový reliéf, těžící maximálně z téměř kolmého jednosměrného osvětlení, především v chodbách, odpovídá jinému, historicky retrospektivnímu pojetí. A vzdělaný Wohlmuth jej proto nazval výstižně.³

¹ Frimmel, T.: Urkunden, Regesten und artistisches Quellenmaterial. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses V. B - Quellen. 1887. Registr 4283, s. lxxxii. Zde citováno podle překladu Suchomelova (s. 99).

² Morávek, J.: Ke vzniku Hvězdy. Umění II, 1954, s. 203.

³ Suchomel tomuto velkému architektu křivdí, když s despektem tvrdí: "Ačkoli byli již před polovinou 16. století povoláni do Prahy italští kameníci, dával konzervativní císařský dvůr často přednost návrhům Wolmutovým, v nichž se tento architekt přece jen docela nezbavil gotických reminiscencí. Vzpomeňme jen na jeho kompromis mezi gotikou a renesancí v architektonickém návrhu na svatovítskou kručtu!" Tento gotismus byl vědomý a chtěný, gotika byla považována za "kostelní sloh" a jako taková přežívala, zbavená už často své tektonické podstaty a transformována tak v dekorativní systém (tím více je zřejmá její záměrnost), ještě do počátku 17. století (kostel sv. Rocha na Strahově). Podobné pozadí má i vítězství Wolmutova návrhu, byť dražšího, pro Starou sněmovnu. Žebrová klenba byla bližší retrospektivnímu výtvarnému názoru zasedajících, kteří mohli záměrně požadovat formální návaznost na doby minulé a slavné. V mnoha případech, u sakrálních staveb zejména, došlo k podivuhodné syntéze těchto dvou protív, jak je teoreticky zformuloval Giorgio Vasari už roku 1550, aby mohl na jejich protikladu postavit svou dějinně-vývojovou koncepci, do celku překvapivě moderního.

4.3. APENINSKÝ POLOOSTROV

Už první pozorovatelé štuků ve Hvězdě konstatovali jejich úzkou příbuznost s antickým uměním a v soudobé tvorbě s prací Raffaellovy dílny: z tohoto dědictví vyšel i Miloš Suchomel, který doložil antický původ řady jednotlivých motivů a podpořil souvislost s pracemi ve vatikánské loggii.

Zásadními námitkami hned poté reagovala Jarmila Krčálová: zásadními, protože strukturálními. Jmenováním několika příkladů dochovaných antických štukem zdobených památek, a to navíc ještě určitého slohového proudu (hrobky na Via Latina; tzv. Villa Farnese; velké termy Hadrianovy vily v Tivoli; ale především podzemní Basilika di Porta Maggiore [5.1.2., 5.1.3., řada příkladů pod 5.2.]), dokázala základní orientaci pražských tvůrců na plastické umění starého Říma, kteří spíše než jednotlivými motivy, zkoumanými Suchomelem, vřadili štuky ve Hvězdě způsobem rozvržení kleneb (tj. systémem členění plochy) do kontextu teoretického požadavku *all'antica*, který připomněl Ernst Hans Gombrich.¹

Štuk ve Hvězdě zdobí čtyři konstrukčně rozdílné typy kleneb. Vymezené stropní plochy jsou rozděleny do pravidelných geometrických obrazců několika typy členících pásů: od útlých nezdobených lišt po komplikovaně komponované pletence. Klenbu každé místnosti, s výjimkou tří chodeb [5.1.1.], pokrývá jiný systém rámců. Další dvě chodby své příbuzné systémy jen minimálně obměňují [5.1.5., 5.1.6.]. Zcela specifický systém členění vyžadovalo netypické zaklenutí centrálního sálu [5.1.7.]; klenby pod schodištěm jsou naopak konvenční.

*"Každá místnost nese jiné rozvržení reliéfních polí a žádné z nich nepůsobí těžkopádně."*² Toto Suchomelovo tvrzení není pravdivé, jak dosvědčil už pozorný

¹ Gombrich, E. H.: *The Style all'antica: Imitation and Assimilation*. In: Gombrich on the Renaissance. Vol. 1: Norm and Form. London 1966, reprint 1999, s. 122-128; *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art II*. Princeton, New Jersey 1963, s. 31-41

² Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. *Umění XXI*, 1973, s. 99-100.

K. B. Mádl: *"Jen v koridorech se opakuje symetricky stejný motiv rozdělení, jeden ve dvou, pak jiný ve třech chodbách, kdežto onen při vchodu jest samostatný."*¹

Strop čtvrté chodby (s Venuší v centrálním poli) je rozčleněn geometrickou stukturou útlých štukových lišt zcela shodně, jako na stropěch obou šikmo položených protilehlých chodeb, šesté a druhé (s Minervou a Herkulem). Tento typ členění stropu je dále označován A [5.1.1.]. Jeho podstatou je síť lišt, propojených v pravém úhlu tak, aby vytvářely rámce pro znovu samostatně orámované výjevy nestejně velikosti, rozvržené symetricky podle podélné osy ve vrcholu valené klenby. Charakteristický je motiv protržení jedné z lišt (po obou stranách klenby), jímž se vytváří vůči podélné ose příčně položené nepravidelné pole tvaru písmene T. Toto pole ve všech šesti případech vytváří prostor pro figurální motiv. Protržení, porušení jinak pravidelně rytmizovaného aditivního sledu jednotek je příznačné pro dobové narušení řádu a v návaznosti na římskou antiku (podobný motiv zachycuje schéma 5.1.2.) má podobu slohově-reprezentativní. (Přiznáme-li slohovou podstatu dříve hojně diskutované skupině disparátních jevů, vměstnaných pod termín manýrismus.)²

Naopak na stropěch zbývajících tří chodeb, vstupní (Diana [5.1.4.]) a dvou jí v šikmém směru protilehlých, třetí [5.1.5.] a páté [5.1.6.] (Kleopatra vlevo a Neptun vpravo), jsou použity variace odlišného typu. Značeny nadále B_a (Diana), B_b (Kleopatra), B_c (Neptun). I ony jsou rozvrženy sítí lišt, navzájem se v pravém úhlu protínajících. Zde ovšem vytváří rámce pro skupiny dalších výjevů, vždy ještě samostatně orámovaných. Uzavírají tak jednotlivé výjevy do množin. Velmi blízko k sobě mají typy B_b a B_c. V chodbě s Kleopatrou v centrálním poli (B_b) je tento výjev (a čtyři nejbližší, vždy dva protilehlé výjevy) obklopen v rozích rámců základní sítě čtveřicí drobných rámečků, nevyplněných dekorací, tvořených lištami základní sítě. I k tomuto motivu najdeme paralely v dochova-

¹ Mádl, K. B.: Hvězda. In: Z Prahy a z Čech. Praha 1890, s. 83.

² Shrnutí problematiky přináší třetí kapitola Panoramatu pana Preisse. Preiss, P.: Panoráma manýrismu. Praha 1974, s. 43-75

ných antických památkách [5.2.1., 5.2.5., 5.2.6.]. V chodbě s Neptunem je toto téma zjednodušeno vypuštěním rámečků v rozích [5.1.6.]. Dvě boční pole (ve směru podélné osy chodby) se rozpadla ve tři samostatné výjevy, uzavřené do společné množiny. Systém B nadřazuje tedy principu prosté adice hledisko seskupení, množinnosti, vícečetné jednoty. Největší počet samostatných polí, uzavřených zde do jedenácti skupin, má klenba přístupové chodby, s Dianou v centrálním poli (typ B_a). Mají-li tyto množiny významotvornou funkci, ukáže až budoucí studium, postavené na detailní analýze jednotlivých scén.

Jedním z podstatných rysů výzdobných programů doby, v níž vznikla i výzdoba letohrádku Hvězda, je jejich komplikovaná systematickosti. Systém, který fragmentarizací jednotného obrazového prostoru (zde většinou nutícího diváka měnit úhly pohledu pro celostní představu, pocit "zorientovanosti") zakládá síť, která orientaci napomáhá, ale která ji v jistém smyslu i komplikuje: výtvarná díla této doby byla zvyklá na dlouhé soustředěné prohlížení. Významové sítě, dějově - i historicky - spletené mezi jednotlivými postavami, našly své výtvarné vyjádření ve Hvězdě v podobě členících rámců - převzatých v některých případech téměř kopisticky z antického dědictví.

Rozvrhy stropů sálů vykazují *"... určité základní dispozice, z nichž štukatéři v každém prostoru vycházejí. Jsou to například opakující se obdélná pole uprostřed kleneb a jeden nebo dva pásy obrazců, jež sledují korunní římsu vždy kolem dokola klenby."*¹ Principiálně je všech pět ploch členěno symetricky podle dvou os. Příčná osa je nad korunní římsou evidentní ve všech případech: jen občas její průběh překrývá drobný motiv (mušle apod.). Podélná osa prochází nad korunní římsou středem pole: ostré úhly koutů nahradil v půdoryse krátký úsek zdiva, probraný nikou. Dekorativní systémy jsou, přes zmíněné základní shody v existenci obdélného pole ve středu a pásů obrazců nad římsou, značně rozdílné. Jejich popis nahrazují schémata [5.1.8.-5.1.12.]. Nejblíže k systémům použitým v chodbách - jmenovitě

¹ Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 99-100.

k systému A - má rozvrh klenby čtvrté místnosti (Saturnovy) [5.1.11.]. Dvojice obíhajících pásů, členěných do jednotlivých, samostatně ohraničených polí, vytváří na každé ze čtyř dlouhých stran šestiúhelníku "T" motiv (nikoli však protržením pásy jako v chodbách, pole ve tvaru T je i zde samostatně vymezeno dekorativním rámem).

Ve druhém sále [5.1.9.], v tom, kde klenbu završuje Merkur jedoucí na beranu, je kolem tohoto motivu nasazen obdélný rámec, svou složitou strukturou přesně imitující - a přitom rozvádějící - antické dílo. Tím je dnes už torzální štuková výzdoba valené klenby tzv. tomby San Vito v jihoitalském Pozzuoli.

Literárně dokumentuje památku poprvé popis, publikovaný roku 1697. Revidované vydání průvodce P. Sarnelliho¹, pořízené A. Bulifonem, uvádí stručný popis, zmiňující rozměry a počet otvorů, nik a edikul, které byly tehdy vidět (tomba byla v té době asi do poloviny výšky zanešena zeminou). Přináší také nepřesnou kresbu, dokládající existenci kompaktní štukové výzdoby. Mimořádně důležitá pro naše téma je několik dalších vyobrazení [5.2.13., 5.2.14.], zveřejněných roku 1768 v popisu P. A. Paoliho.² Publikace přináší tři pohledy do interiéru, pořízené G. B. Natalim a půdorys zakreslený dalším (neznámým) umělcem. Všechny kresby byly vznikly několik let před vydáním průvodce, Natali totiž zemřel v roce 1765. Věrnost zobrazení a osudy památky komentuje profesor Ling³ slovy: *"Although these drawings are relatively careful and accurate, the interior elevations, in true eighteenth century style, are prone to exaggerations and imaginative restorations, and the comparison with the surviving remains shows*

¹ Guida de'forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose piu notabili di Pozzoli, Baja, Miseno, Cuma, ed altri luoghi convicini. Tradotta in Francese, accresciuta e di vaghe figure abbellita da A. Bulifon, Naples 1897, s. 92-93. První italské vydání je z roku 1685.

² Avanzi delle antichita esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baja. Naples 1768, tab. XXXII-IV; XXXVIII.

³ Ling, R.: The San Vito Tomb at Pozzuoli. Papers of the British School at Rome 38. Rome 1970, s. 153-182. Zde další literatura: D.A.Parrino: Nuova guida de'forestieri. 1709, s. 50; G. d'Ancora: Guida ragionata. 1792, s. 69 ad., obr. XXII; R. Paolini: Memorie sui monumenti di antichita. 1812, s. 150; P. Panvini: Il forestiere alle antichita. 1818, p. 41, obr. XVII; L. Palatino: Storia di Pozzuoli. 1826, s. 38; C. Dubois: Pouzzoles antique. Paris 1907, s. 351, obr. 50; většina této literatury přebírá poznatky předchůdců a lze pochybovat, zda Parrino, d'Ancora a Palatino památku vůbec viděli.

several mistakes in the rendering of both architecture and decoration: there are even discrepancies between Natali's three drawings. But again some information can be gleaned. The earth fill present in Bulifon's time had now been cleared out, for Natali was able to show the full height of the tomb. As for the condition of the stucco-work, the drawings would suggest that nothing was amiss; but Paoli's notes reveal that considerable damage had occurred before the drawings were made, and that in the subsequent years this had become almost total ruin."¹ Téměř celý interiér byl pokryt monochromním bílým štukem, jen rámy zvýrazňovaly červeně, modře a žlutě. Dnes jsou zbytky zčernalé kouřem z ohnišť poutníků.

Podle profesora Linga *"The tomb seems to have been discovered at the end of the seventeenth century."*² Jarmila Krčálová však roku 1973 předvídavě převzala řetězec citací slov renesančního umělce, amatérského archeologa Morto da Feltre, který si i já dovolím zopakovat: *"Morto da Feltre líčí, že v Pozzuoli byly ‚muraglie piene di grottesche, di rilievo, di stucchi e dipinte, antiche, tenute bellissime...; et ancora al Tuello, vicino alla marina, molti di quei tempî e grotte sopra e sotto ritrasse. Ando a Baia et a Mercato di sabato, tutti luoghi pieni d'edifici guasti e storiati...'"* ("zdi plné grotesek, reliéfu, štuků a maleb, antických, velice krásně zachovaných... a ještě v Tuellu, blízko mořského pobřeží, /jsem?!/ zobrazil mnohé z oněch chrámů a grot nahoře i dole. Šel jsem k zálivu a na sobotní trh, všechna místa plna staveb poškozených i ozdobených historickými výjevy..."³ Je tedy zřejmé, že památky jihoitalského Pozzuoli znali, navštěvovali a dokumentovali už renesanční umělci, třicet let před započatím prací ve Hvězdě. Dochoval se dokonce kresebný doklad: Marten van Heemskerck si zakreslil v Pozzuoli část prostoru (a můžeme dokonce předpokládat, že právě tombu San Vito) zdobeného štukem [5.2.15.]. A protože orámování centrálního výjevu převzal a do šíře rozvedl italský umělec působící mezi lety 1556-1560 v Praze, je nejvýše pravděpodobné, že tuto památku znal z autopsie i on [5.2.16., 5.2.17.].

¹ Ling, R.: The San Vito Tomb at Pozzuoli. Papers of the British School at Rome 38. Rome 1970, s. 155.

² Ling, R.: op. cit. s. 153.

³ Krčálová, J.: Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, pozn. 14.

Pan Suchomel se vydal náročnou cestou, když hledal antické vzory jednotlivých výjevů ve Hvězdě. Podařilo se mu to (s různou mírou přesvědčivosti) u zhruba deseti výjevů.

Starověký vzor **satyra** v prvním sále Hvězdy [5.2.42.] našel v terakotovém reliéfu Lisování vinných hroznů etrusko-římského původu z prvního století před Kristem (Louvre). Přestože právě on poprvé snesl konkrétní důkazy o souvislostech výzdoby Hvězdy a vatikánských loggií, nevšiml si, že ve Vatikánu je tento motiv použit také [5.2.41.]. Vychází-li obě díla z jím zmíněného terakotového reliéfu v Louvru, nebo spíše z reliéfu v římské Ville Albani [5.2.40.], není možno jednoznačně určit.

Pro výjev **Ledy** znásilněné Jovem v podobě labutě ve druhé chodbě letohrádku [5.2.39.] našel vzor v reliéfu téhož námětu z konce 4. století před Kristem a jeho paralelu i ve cviklu západního průčelí letohrádku Belvedere. Doplnuji jen (podle zjištění Phillis Pray Bober), že existuje více příbuzných zpodobení tohoto trestuhodného milostného aktu: hellenistický reliéf v Londýně [5.2.36.], římská kopie hellenistického reliéfu v Madridu (nebo Seville) [5.2.37.] a v detailech mírně odlišná římská socha, rovněž kopírující hellenistickou předlohu, v Benátkách [5.2.38.].

Pro **bigu řízenou Cupidem**, kterou táhnou dva lvi, objevil kresebou paralelu ve skicáři remešského sochaře Pierra Jacquese (1516/20 - 1596), který si motiv zakreslil kdesi v římském Trastevere, ovšem až asi patnáct let po dokončení pražské výzdoby (italskou cestu podnikl v letech 1572-1577). Námět byl však zcela běžný v antickém umění, existuje dokonce ve štukovém provedení, konkrétně ve vestibulu výše připomínané Basiliky di Porta Maggiore [5.2.25.]. Ke dvěma podobným výjevům z Hvězdy uvádí Suchomel paralely v basreliéfech Louvru. Zajímavější je ovšem fakt, že si motiv zaznamenal někdy kolem roku 1516 do skicáře i Giovanni de Udine, vůdčí osobnost štukové výzdoby vatikánských loggií [5.2.23.]. Motiv byl v římském umění zřejmě zcela běžný, což se zdá potvrzovat i jeho malovaná verze z pompejského domu Vettierů [5.2.27.].

Pro výjev **Níké** píšící na štít (Říman by řekl Viktorie) ve druhé chodbě našel podobnost v chalcedonu Britského muzea ze 4. století před Kristem a v ametystu ze sbírek J. C. Robinsona; dobou vzniku bližší naší památce pak tentýž výjev na sloupu Marca Aurelia ze druhého století. Četnost jeho zobrazení je opět vyšší: dvakrát, pokud vím, je zobrazen ve Vatikánu: jednou štukem v loggii [5.2.32.], kde jej uhnětl Lorenzetto, podruhé malbou ve špaletě okna tzv. Konstantinova sálu, jehož výzdobu do roku 1524 dokončil Giulio Romano s pomocníky Francescem Pennim a Raffaellinem del Colle [5.2.34.]. Tamní Níké se podílí spolu s dalšími třemi okřídlenými kolegyněmi na složité alegorii, jejíž podstatou je světlo, nepochybně Božské. Motiv byl zcela konvenční i v umění antickém. Objevuje se nejen na sloupu Marca Aurelia (podle Suchomelova tvrzení), ale též na vítězném sloupu Trajánově [5.2.29.]. Odtud byl také věrně překreslen do Kodexu Escorialensis, fol. 31 [5.2.30.]. A jeho zrustikalizovaná varianta dodnes zdobí Konstantinův oblouk v Římě [5.2.31.]. I v pražské Hvězdě je Níké vymodelována dvakrát, ve vstupní [5.2.35.] a první chodbě [5.2.33.].

Nejspíše Gema prý inspirovala některého z pražských Italů k zobrazení **Ganymeda** s orlem (v páté chodbě) a jiná, zobrazující mladíka jedoucího na mořském kozlu, ústřední výjev druhé místnosti: **Merkura** na beranu [5.2.44.]. Ten má své dvojče, jak věděl už Suchomel, ve vatikánských loggiích [5.2.43.].

Hrající si **Amor** z první místnosti Hvězdy byl prý zobrazen už pompejským malířem a na některých gemách.

Hóra či hetéra ze třetí chodby je vyobrazena na Eufroniově psyktéru (510-500 př. Kr.; petrohradská Ermitáž), ale také ve Vatikánu dílnou Giovanniho de Udine. Ležícími postavami ale antické umění přímo oplývá, na nejružnějších sarkofázích jich najdeme desítky.

Méně běžný je námět **Kentaura** zápasícího s **Lapithem**, zobrazený na čele valené klenby třetí místnosti pražského lusthausu [5.2.46.]. Jedinou předlohou, kterou se mi podařilo nalézt, je zápasící dvojice, vytesaná vpravo na sarkofágu z druhého století po Kristu, dnes ve Vatikánu [5.2.45.].

Suchomelovou cestou lze dojít ještě o několik málo kroků dál: například **Pan nesený satyrem** ve vstupní chodbě arciknížecího stavení [5.2.49.] má svůj tesaný předobraz na římském sargofágu v Britském Muzeu [5.2.47.], který si nakreslil někdy v polovině 16. století italský umělec, snad Polidoro (mnichovská státní grafická sbírka) [5.2.48.].

A konečně **opilý Silén**, ve Hvězdě umístěný souměrně předešlému [5.2.54.], je znám ze dvou římských reliéfů [5.2.50., 5.2.51.], z nichž druhý si nakreslil ve volné adaptaci už jmenovaný Ital [5.2.52.]. Apeninské umělce lákal tento motiv už ve století patnáctém [5.2.53.].

Podrobný průzkum jednotlivin nepochybně odhalí další souvislosti s antickým uměním. Podstatné ovšem je, že převzetí a rozvedení rámuujícího motivu druhého sálu, ale i několik výše doložených využití antických předloh, které nebyly zkopírovány, ale tvůrčím způsobem interpretovány, umožňují zasadit pražské dílo do kontextu stylu *all'antica*. Jak vyjádřil objevitel tohoto tvůrčího přístupu k antickému dědictví: *"This brief list must suffice to explain in principle what may be described as assimilation as distinct from imitation. Assimilation demands a degree of generalization. The artist must learn how to create a figure that embodies his idea of the classical style ... he could cover whole palaces with motifs that impressed his generation as evocations of the Antique..."*¹ Výzdoba letohrádku Hvězda je evidentním dokladem snahy evokovat starořímský prostor. Nejen založením významově širokého spektra antické mytologie, ale i - a to je právě nejen u nás a v celé střední Evropě situace výjimečná - aplikací antikizujícího formálního projevu. Pan Suchomel se mýlil když tvrdil, *"že se dá pochybovat o přímém vlivu antických štukových dekorací na naše umělce ve Hvězdě..."*²

Ani v Itálii nenajdeme snadno umělecká díla, která by se blížila svým antickým předchůdcům tak důsledně. Vatikánská výzdoba vycházela především

¹ Gombrich, E. H.: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art II.* Princeton, New Jersey 1963, s. 38

² Suchomel, M.: *Štuková výzdoba letohrádku Hvězda.* Umění XXI, 1973, s. 105.

ze střetnanějšího a monotónnějšího rozvrhu Neronova Domu Aurea. Jednotlivá pole se stereotypně opakují a zobrazené figury vyplňují plochu svým hmotným objemem daleko důsledněji. Důležitou roli má ve Vatikánu i barva.

Charakter pražských štukatur odpovídá daleko více té vrstvě římského umění, převážně prvního a druhého století po Kristu, které dodnes zdobí Basiliku di Porta Maggiore [5.2.9., 5.2.10.], Fondo Caiazzo v Pozzuoli [5.2.11.], případně ve fragmentech dochovaný interiér "Villy Farnesiny" [5.2.18.-5.2.22.].

Už od počátků českého psaní o Hvězdě je její výzdoba spojována se štukovými dekoracemi vatikánských loggií, provedenými Giovannim da Udine, Perinem del Vaga a Lorenzettem. To bezpochyby platí na úrovni motivické - umělci zde i tam vycházeli z podobných a často snad i stejných předloh. Ovšem vatikánské *"dekorace se od výzdoby Hvězdy nápadně liší: hmotností, vztahem tvaru k obrazovému poli, plasticitou a důležitostí rámců, figurálním kánonem, výtaznou spoluúčastí malby i celým rozvrhem."*¹

Poměrně blízko má pražská výzdoba ke štukaturám padovského Odea Cornara, vymodelovaným v letech 1530-1533 snad Tizianem Miniem. Bližší příbuznost nedovolí určit nejen nedostatek srovnávacího materiálu, ale i odlišný typ klenutí, které muselo být rozčleněno jinak [5.2.12., 5.2.55.].

4.4. ZÁALPÍ

Pan Preiss o štukaturách tzv. Španělského sálu v zámku Ambras napsal, že *"... jsou sice proti oněm ve Hvězdě jednotvárnější a motivicky chudší, vykazují však v zásadě shodné pojetí."*² S tímto tvrzením, které je mimořádně významné kvůli hypotetické autorské souvislosti, je však třeba z několika důvodů polemizovat.

¹ Krčálová, J.: Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 407.

² Preiss, P.: Italští umělci v Praze. Praha 1986, s. 51.

Primární dekorativní úlohu má v Ambrasu malba - pestré barvy vypráví několik příběhů z římských dějin, proplétají stovky úponků do přebohatých arabesek, znázorňují mytologické figury.

Štuk rámuje oválná okna stereotypními věnci a mezi nimi modeluje stojící či opírající se postavy štítonošů s renesančními dekorativně vykrajovanými štíty [5.2.57.-5.2.67.], *"do nichž patří znaky a impresy..."*¹ Hrany štítů, lemy oděvů a části perlovců jsou zlaceny. Tyto štítonoše, zachycené v několika pózách, měl vytvořit dříve i později v Praze činný Antonio Brocco z Campione.²

*"Nabízí se domněnka, že snad arcivévoda Ferdinand odeslal na své stavby do Tyrol (jež zdědil po otcově smrti roku 1564) nejen stavitele Giovanniho Lucchese, který realizoval jeho projekt letohrádku Hvězda, nýbrž i štukatéry. Tam je roku 1571 doložen mistr „Anton Brack Stuccoarbeiter“ s tovaryši."*³

Hranaté hlavy štítonošů, nasazené na krátké silné krky, mají obličejové typiky než postavy ve Hvězdě: malá ústa, nos i oči, vše koncentrované do skupiny, která vyplňuje poměrně malou část plochy hlavy. I celkové proporce hřmotných těl, délka údů a topornost postojů ukazují, že si tyrolská a pražská díla nejsou formou tak blízká, aby nám umožnila jednoznačně identifikovat autora pražské výzdoby s Antoniem Broccem. Konečně i Jarmila Krčálová se k této možnosti vyjádřila rezervovaně: *"... postavy štítonošů, do jisté míry připomínající plastičtější z postav letohrádku. ... snad by nebyla nepravděpodobná ani Brokkova účast na štukové výzdobě Hvězdy. Ovšem v jakém rozsahu a jakého významu, není možno za daného stavu znalostí zjistit."*⁴

¹ Jahrbuch, XII, reg. 8106; cituje Preiss, P.: Italští umělci v Praze. Praha 1986, s. 51.

² Životopisná data in: Krčálová, J.: Italští mistři Malé Strany na počátku 17. století. Umění XVIII, 1970, s. 558-559: *"Není vždy jasné, které údaje se vztahují ještě k otci Antoniovi, jenž cizeloval dřív, horní nádrž a dudáčka na Zpívající fontáně v Královské zahradě, poté, roku 1571 - uveden jako Anton Brack Stuccoarbeiter - působil patrně v Tyrolích, povolán tam arcivévodou Ferdinandem, zhotovil kašnu pro zámeckou zahradu v Litomyšli (tam je r. 1574 doložen dvorní kameník a sochař Anthoni Prockh a o tři léta později mistr Antonín s tovaryši z Prahy), a které již k synovi. Roku 1585 jednoho z nich zaměstnávala ovdovělá Maria Manriquez de Lara v kapli - buď perštejnského paláce anebo v chrámu sv. Víta."*

³ Krčálová, J.: Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 413. Pozn. 21 odkazuje k Jahrbuch der kunsth. Sammlungen XIV, 1893, reg. 10333, 10337

⁴ Krčálová, J.: op. cit., s. 413

4.5. ČECHY

Z počátků psaní o Hvězdě existuje několik tvrzení, která autorsky spojují výzdobu letohrádků Hvězdy a Belvederu. Mladší literatura této hypotéze nevěnuje pozornost od doby, kdy byli z historických a profesních důvodů (zcela oprávněně) vyloučeni autoři, kteří obě díla měli vytvořit.

V jednom podstatném ohledu (vyloučíme-li logickou souvislost námětovou) však není prvotní postřeh zanedbatelný: je jím příbuznost typiky tváří reliéfů Královského letohrádku [5.2.73.-5.2.78.] s typikou tváří štukových reliéfů ve Hvězdě, především v centrálním prostoru, v tzv. historiích. Vůči tělům nepřiměřeně velké hlavy mužských postav mají podobné obličejové rysy a podobně modelované prameny vlasů. Shoda existuje i v drobném detailu: panenky očí jsou často znázorněny spirálou. Mnohé rozdíly, například v pojetí prostoru a tělesného objemu, vyplývají přirozeně už z odlišnosti materiálů a techniky jejich zpracování. Porovnáme-li však onen ne bezvýznamný detail - typiku tváří - s odlišnostmi, které jsou mezi mladšími českými štukaturami (Nelahozeves, Kratochvíle, Bechyně) a jejich nepochybným vzorem v tzv. Nové oboře nedaleko Prahy, můžeme zdrženlivě souhlasit s prvními texty o našem tématu, že jistá souvislost mezi oběma pražskými letohrádky existuje.

4.6. AUTORSTVÍ

Projektantem stavby byl sám stavebník arcikníže Ferdinand. Provádějícími staviteli byli postupně Giovanni Maria Aostali, Giovanni Lucchese, Hans Tirol a Bonifác Wohlmüt.¹

Po osobnosti a úloze autora ikonografické koncepce se většina literatury

¹ Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 99.

neptá. Milada Lejsková-Matyášová jím prohlásila arciknížete: „Že si náměty pro výzdobu Hvězdy volil sám, zdá se totiž nejvýše pravděpodobné, uvážíme-li, že zhotovil sám i ideový návrh na stavební dispozici letohrádku.“¹ Volba námětů byla jistě v možnostech všestranně vzdělaného bibliofila, jakým arcikníže byl. Otázkou zůstává pomyslná hranice mezi výjevy, respektive jejich důležitostmi. Určoval arcikníže jen motivy ústřední? Nebo zadal i počet polí a tematické okruhy (pastorale, mořská fauna...)?

Nepřímo je ještě Ferdinand uznán - na psychologizujícím základě a historických komentářích - za autora ikonografické koncepce i v práci Kořánov: „Jejich psyché podivuhodně odpovídá charakteristice arciknížete Ferdinanda, jenž byl ‚povahy veselé, líbezné a čilé, milovník honby, tance a všelijakých radovánek.‘ Jejich námětům pak odpovídá i rámec maškarního plesu v únoru 1555, na němž se arcikníže seznámil se svou budoucí tajnou chotí Filipinou Welserovou. Vystupoval tehdy spolu s dalšími třemi pány v přestrojení za vodního muže, čtyři dámy tančily v maskách bohyně. Můžeme tedy uvěřit starému podání, že výstavba Hvězdy, začatá už čtyři měsíce po osudném plese, a stejně i její výzdoba, byla Ferdinandovým holdem krásné Filipině.“²

Znal pražský objednavatel kresby antických památek? Nebo byla realizace antického dekorativního systému ve Hvězdě invencí některého ze štukatérů? O arcivévodoví víme, že navrhoval architekturu Hvězdy. A víme také, že se aktivně podílel na výzdobě zámku Ambras.

Naopak úloze provádějících umělců při výběru konkrétních témat byl přikládán absolutní význam Suchomelem: „Štukatéři letohrádku Hvězdy sáhli při výběru témat pro své reliéfy k ikonografickým námětům, jež se tehdy těšily velké oblibě u renesančních malířů, sochařů i uměleckých řemeslníků.“³

Kteří - "že jich bylo více, vyplývá i z dokumentů", jak pozorně zachytil pan Preiss - to byli, zůstává otázkou. Prvně navržené (Paolo della Stella a Giovanni de

¹ Lejsková-Matyášová, M.: K ikonologii figurálních štuků Hvězdy. Praha 1963, s. 210.

² Kořán, I.: Sochařství. In: Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988, s. 156

³ Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Umění XXI, 1973, s. 100

Spazio) odmítl už Karel Chytil; sám navrhl "Ondřeje Avostalise a Jana Campiana". Panem Suchomelem protěžovaní Andrea Maria Aostalli a Giovanni de Campione, byli kriticky odmítnuti autorkou článku "Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda", Jarmilou Krčálovou. Po roce 1973 jsou uváděni spíše omylem, nejčastěji po boku Antonia Brocca (Kořán 1988).

Starší autorská připsání mohou být nadále považována za neplatná. Přesvědčivě znějící hypotéza o Antoniu Broccovi, formulovaná ovšem s prozíravou zdrženlivostí, se po formální komparaci tyrolských a pražských reliéfů zdá rovněž neprůkazná. Lze vysvětlit degeneraci sochařských dovedností zhruba desetiletou césurou mezi pražskou a tyrolskou výzdobou? Anebo ve Hvězdě pracoval schopnější Antonio Brocco a v Ambrasu jeho méně schopný syn Giovanni Antonio?

Typika tváří ve výzdobě obou pražských letohrádků k sobě má v mnohém blízko; řada motivických souvislostí existuje i mezi díly vatikánskými a pražskými. Zcela bez korespondence nejsou ani formy výzdoby Hvězdy a Odea Cornara v Padově. A podobného slohového zaměření je i výzdoba průjezdu za branou ingolstadtského zámku [5.2.69.-5.2.72.], datovaná ovšem až do roku 1575.¹ Ale zcela nejbliž má pražská výzdoba k dílům antickým, především oněm z jihoitalského Pozzuoli. Systém členění klenby tamní "tomby San Vito" je ve Hvězdě kreativně převzat a rozveden do šíře. Jméno dominantní umělecké osobnosti, která vyzdobila arcivévodův letohrádek, zůstává pravděpodobně stále skryto. Dílem snad mohl přispět zmíněný Antonio Brocco, dílem snad i některý ze spolupracovníků Stellových. Kapitolu lze proto uzavřít s Liviem:

"Nechybělo by mi na snaze vypátrat pravdu, kdyby jen nějaká cesta k ní vedla.

Nyní je třeba zůstat na pověsti o těch událostech,

když starobylost mi tu upírá možnost na určito věc prověřit ..."

¹ Häffner, H. H. - Grossmann, G. U.: Neues Schloss Ingolstadt. Regensburg 2003, s. 20-25

5. SROVNÁVACÍ MATERIÁL

5.1. SCHÉMATA

- 5.1.1. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, druhá, čtvrtá a šestá chodba. Typ A.
- 5.1.2. Schéma klenby, Řím, Villa Farnesina
- 5.1.3. Schéma úseku klenby, Řím, Basilika di Porta Maggiore, hlavní loď.
- 5.1.4. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, první chodba. Typ B_a.
- 5.1.5. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, třetí chodba. Typ B_b.
- 5.1.6. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, pátá chodba. Typ B_c.
- 5.1.7. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, centrální sál.
- 5.1.8. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, první sál.
- 5.1.9. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, druhý sál.
- 5.1.10. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, třetí sál.
- 5.1.11. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, čtvrtý sál.
- 5.1.12. Schéma klenby, letohrádek Hvězda, pátý sál.

5.2. FOTOGRAFIE

- 5.2.1. Codex Escorialensis, fol. 60. Štuková výzdoba klenby. Převzato a upraveno z: Dacos, N.: La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. London-Leiden 1969, obr. 4.
- 5.2.2. Codex Escorialensis, fol. 43. Štuková výzdoba archivoly, Colisée. 1. stol. po Kr. (?). Převzato a upraveno z: Dacos, N.: La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. London-Leiden 1969, obr. 69.

- 5.2.3. Giuliano da San Gallo: úsek štukové klenby z Hadrianovy vily v Tivoli. 1. třetina 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Wolters, W.: *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*. Berlin 1968, obr. 16.
- 5.2.4. Úsek štukové klenby z Hadrianovy vily v Tivoli. 1. třetina 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Wolters, W.: *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*. Berlin 1968, obr. 17.
- 5.2.5. Neznámý autor: štuková dekorace stropu. Domus Aurea, Řím. Po pol. 1. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Wolters, W.: *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*. Berlin 1968, obr. 67.
- 5.2.6. S. Serlio: lib. IV, fol. 196 r. Dekorace stropu. Převzato a upraveno z: Wolters, W.: *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*. Berlin 1968, obr. 68.
- 5.2.7. Štuková dekorace klenby tzv. Hrobky Valeriů, Via Latina, Řím. Po pol. 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Hamann, R.: *Geschichte der Kunst: von der Vorgeschichte bis zur Spätantike*. Berlin 1957, s. 830, obr. 886.
- 5.2.8. Štukem zdobená klenba hrobky na Via Latina, Řím. 1. stol. po Kr. (?). Převzato a upraveno z: Giardina, A. (ed.): *Storia di Roma dall'antichità a oggi: Roma antica*. Roma 2002, obr. 63.
- 5.2.9. Úsek štukové výzdoby klenby a stěny levé lodi, Basilica di Porta Maggiore, Řím. Přelom 1. a 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: *La basilica sotterranea neopitagorica di Porta Maggiore in Roma*. Roma 1974 (2. ed.), s. 49, obr. 36.
- 5.2.10. Úsek štukové výzdoby klenby hlavní lodi. Basilica di Porta Maggiore, Řím. Přelom 1. a 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: *La basilica sotterranea neopitagorica di Porta Maggiore in Roma*. Roma 1974 (2. ed.), s. 33, obr. 12.
- 5.2.11. Úsek štukové klenby. Fondo Caiazzo, Pozzuoli. Přelom 1. a 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Ling, R.: *Stuccowork. Roman Crafts*. London 1976,

- s. 209-221; s. 211, obr. č. 343.
- 5.2.12. Tiziano Minio (?): Štuková výzdoba klenby. Odeo Cornaro, Padova. 1530-1533. Převzato a upraveno z: Wolters, W.: *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*. Berlin 1968, obr. 31.
- 5.2.13. Natali, G. B.: Interiér tzv. tomby San Vito. Pozzuoli. Přelom 1. a 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Ling, R.: *The San Vito Tomb at Pozzuoli*. *Papers of the British School at Rome* 38. Rome 1970, s. 153-182; tab. XIX.
- 5.2.14. Neznámý autor: Interiér neurčené stavby na Via Campana, pravděpodobně tzv. tomby San Vito, Pozzuoli. Přelom 1. a 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Maiuri, A.: *I campi Flegrei: dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*. Roma 1934, obr. s. 54.
- 5.2.15. Heemskerck, M. v.: Berlínský kodex, fol. 58v. Tomba (San Vito?) zdobená štukem, Pozzuoli. Přelom 1. a 2. stol. po Kr. (?). Převzato a upraveno z: Dacos, N.: *La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London-Leiden 1969, obr. 73.
- 5.2.16. Detail obr. 5.2.13.
- 5.2.17. Letohrádek Hvězda. Detail štukové výzdoby stropu 2. místnosti přízemí. 1556-1560. Fotografie M. Jiráček.
- 5.2.18. Iniciační scéna Dionýsova kultu. Villa Farnesina, cubiculum B, Řím. Kol. poč. n. l. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: *Museo nazionale romano*. Roma 1958, tab. LXXV
- 5.2.19. Krajina. Villa Farnesina, cubiculum B, Řím. Kol. poč. n. l. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: *Museo nazionale romano*. Roma 1958, tab. LXXIV
- 5.2.20. Faetón žádá Apolla, aby mohl řídit sluneční vůz. Villa Farnesina, cubiculum E, Řím. Kol. poč. n. l. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: *Museo nazionale romano*. Roma 1958, tab. LXXVI
- 5.2.21. Personifikace Vítězství. Villa Farnesina, cubiculum E, Řím. Kol. poč. n. l. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: *Museo nazionale romano*. Roma

1958, tab. LXXVII

- 5.2.22. Opilý Silén. Villa Farnesina, cubiculum D, Řím. Kol. poč. n. l. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: Museo nazionale romano. Roma 1958, tab. LXXVI
- 5.2.23. Giovanni da Udine: Biga řízená Amorem. Státní grafická sbírka, Monaco. Kol. 1516. Převzato a upraveno z: Dacos, N.: Le logge di Raffaello: maestro e bottega. Roma 1986, tab. M, obr. a.
- 5.2.24. Italský mistr: Biga řízená Amorem. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby centrálního sálu. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.25. Biga řízená Amorem. Detail štukové výzdoby klenby vestibulu, Basilika di Porta Maggiore, Řím. Přelom 1. a 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Aurigemma, S.: La basilica sotterranea neopitagorica di Porta Maggiore in Roma. Roma 1974 (2. ed.), s. 30. obr. 8.
- 5.2.26. Italský mistr: Biga řízená Amorem. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby centrálního sálu. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.27. Biga řízená Amorem. Detail malby z domu Vettierů, Pompeje. 3. čtvrtina 1. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Hamann, R.: Geschichte der Kunst: von der Vorgeschichte bis zur Spätantike. Berlin 1957, s. 847, obr. 900.
- 5.2.28. Italský mistr: Biga řízená Amorem. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby centrálního sálu. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.29. Níké píšící na štít. Detail reliéfu, Trajánův sloup, Řím. Poč. 2. stol. po Kr. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.30. Codex Escorialensis, fol. 31. Níké píšící na štít, podle Trajánova sloupu. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986, obr. 170A
- 5.2.31. Níké píšící na štít. Detail reliéfní výzdoby. Konstantinův vítězný oblouk, Řím. Po r. 315. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.32. Lorenzetto: Níké píšící na štít. Detail štukové výzdoby, Loggie, Vatikán. 20. léta 16. stol. Převzato a upraveno z: Dacos, N.: Le logge di Raffaello:

maestro e bottega. Roma 1986, tab. CXXV, obr. b.

- 5.2.33. Italský mistr: Níké písící na štít. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby první chodby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.34. Giulio Romano, Francesco Penni, Raffaellino del Colle: Bohyně Níké. Špaleta okna tzv. Konstantinova sálu. Vatikán. Do r. 1524. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.35. Italský mistr: Níké písící na štít. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby vstupní chodby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.36. Leda s labutí. Hellenistický reliéf z Argosu. British Museum, Londýn. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986, obr. 3a.
- 5.2.37. Leda s labutí. Římský reliéf, kopie hellenistického. Sbírka Medinaceli, Madrid (nyní v Seville). Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986, obr. 3.
- 5.2.38. Leda s labutí. Římská socha podle hellenistické předlohy. Museo Archeologico, Benátky. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986, obr. 4.
- 5.2.39. Italský mistr: Leda s labutí. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby druhé chodby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.40. Bacchický výjev. Villa Albani, Řím. Převzato a upraveno z: Dacos, N.: Le logge di Raffaello: maestro e bottega. Roma 1986, tab. CLVI, obr. 53.
- 5.2.41. Giovanni da Udine nebo pomocník: Bacchický výjev. Loggie, Vatikán. 20. léta 16. stol. Převzato a upraveno z: Dacos, N.: Le logge di Raffaello: maestro e bottega. Roma 1986, tab. LXXXIII, obr. d.
- 5.2.42. Italský mistr: Bacchus (?). Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby prvního sálu. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.43. Giovanni da Udine nebo pomocník: Dívka jedoucí na kozlu. Loggie, Vati-

- kán. 20. léta 16. stol. Převzato a upraveno z: Dacos, N.: *Le logge di Raffaello: maestro e bottega*. Roma 1986, tab. CXIII, obr. a.
- 5.2.44. Italský mistr: Merkur jedoucí na beranu. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby druhého sálu. 1556-1560. Fotografie M. Jiráček.
- 5.2.45. Zápas Kentaurů s Lapithy. Římský sarkofág. Sala delle Muse, Vatikán. 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986, obr. 145i.
- 5.2.46. Italský mistr: Zápas Kentaura s Lapithem. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby třetí chodby. 1556-1560. Fotografie M. Jiráček.
- 5.2.47. Pan nesený satyrem. Římský sarkofág. British Museum, Londýn. Pol. 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986, obr. 83iii.
- 5.2.48. Italský mistr (dříve přepis. Polidorovi): Pan nesený satyrem. Staatliche graphische Sammlungen, Mnichov. Pol. 16. stol. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986, obr. 83a.
- 5.2.49. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby vstupní chodby. 1556-1560. Fotografie M. Jiráček.
- 5.2.50. Opilý Silén. Římský sarkofág. Woburn Abbey, Bedfordshire. 170-180 po Kr. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986, obr. 82.
- 5.2.51. Opilý Silén. Římský sarkofág. British Museum, Londýn. Pol. 2. stol. po Kr. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986, obr. 83i.
- 5.2.52. Italský mistr (dříve přepis. Polidorovi): Opilý Silén. Staatliche graphische

- Sammlungen, Mnichov. Pol. 16. stol. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986, obr. 83a.
- 5.2.53. Matteo Balducci (přips.): Opilý Silén. Malba z *cassone*. Obrazárna, Gubbio. Kon. 15. stol. Převzato a upraveno z: Bober, P. P. - Rubinstein, R.: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986, obr. 82a.
- 5.2.54. Italský mistr: Opilý Silén. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby vstupní chodby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.55. Tiziano Minio (?): Štuková výzdoba klenby. Odeo Cornaro, Padova. 1530-1533. Převzato a upraveno z: Wolters, W.: Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto. Berlin 1968, obr. 71.
- 5.2.56. Andrea Maria Aostalli, Giovanni de Campione (nebo, podle Wohlmutova svědectví, některý z pražských malířů): Návrh zaklenutí a výzdoby tzv. Staré sněmovny na Pražském hradě. (SA, DKM, IV. P. sv. 1, K. I/190). 1559. Převzato a upraveno z: Muchka, I. P.: Die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. in Prag. In: Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie (hrsg. Wilfried Seipel). Wien 2003, s. 252.
- 5.2.57. Antonio Brocco: Výzdoba Španělského sálu, zámek Ambras. Po 1571. Převzato a upraveno z: www.zi.fotothek.org, pod jménem Antonio Brocco. Č. fotografie FMLAC9111_08.
- 5.2.58. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.59. Antonio Brocco: Výzdoba Španělského sálu, zámek Ambras. Po 1571. Převzato a upraveno z: www.zi.fotothek.org, pod jménem Antonio Brocco. Č. fotografie FMLAC9113_24.
- 5.2.60. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.61. Antonio Brocco: Výzdoba Španělského sálu, zámek Ambras. Po 1571. Přev-

vzato a upraveno z: www.zi.fotothek.org, pod jménem Antonio Brocco. Č. fotografie FMLAC9111_16.

5.2.62. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.

5.2.63. Antonio Brocco: Výzdoba Španělského sálu, zámek Ambras. Po 1571. Převzato a upraveno z: www.zi.fotothek.org, pod jménem Antonio Brocco. Č. fotografie FMLAC9112_09.

5.2.64. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.

5.2.65. Antonio Brocco: Výzdoba Španělského sálu, zámek Ambras. Po 1571. Převzato a upraveno z: www.zi.fotothek.org, pod jménem Antonio Brocco. Č. fotografie FMLAC9110_27.

5.2.65. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.

5.2.67. Antonio Brocco: Výzdoba Španělského sálu, zámek Ambras. Po 1571. Převzato a upraveno z: www.zi.fotothek.org, pod jménem Antonio Brocco. Č. fotografie FMLAC9113_27.

5.2.68. Letohrádek Hvězda, detail štukové výzdoby. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.

5.2.69. Neznámý mistr: výzdoba klenby průjezdu za branou. Neues Schloss, Ingolstadt. Asi 1575. Fotografie P. Mandažiev.

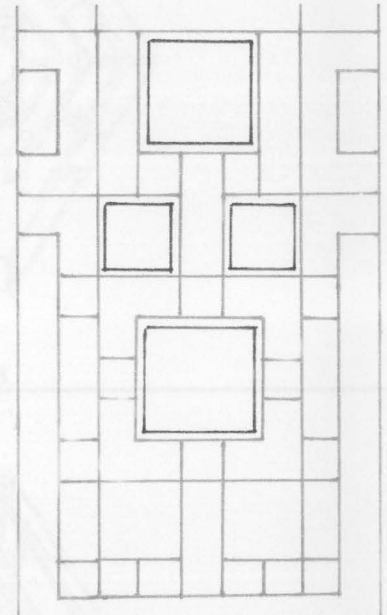
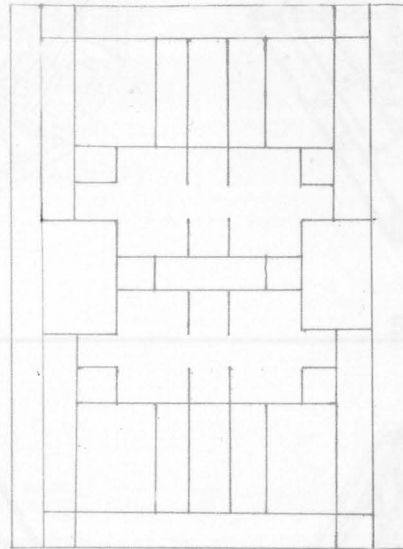
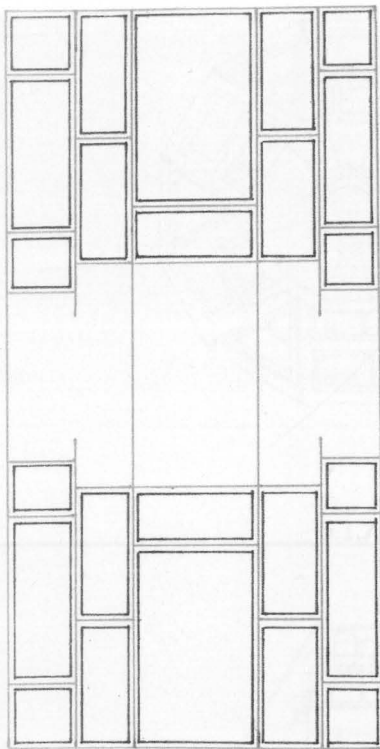
5.2.70. Neznámý mistr: Detail výzdoby klenby průjezdu za branou. Neues Schloss, Ingolstadt. Asi 1575. Fotografie P. Mandažiev.

5.2.71. Neznámý mistr: Detail výzdoby klenby průjezdu za branou. Neues Schloss, Ingolstadt. Asi 1575. Fotografie P. Mandažiev.

5.2.72. Neznámý mistr: Tritón. Detail výzdoby klenby průjezdu za branou. Neues Schloss, Ingolstadt. Asi 1575. Fotografie P. Mandažiev.

5.2.73. Paolo della Stella a pomocníci: Detail výzdoby vlysu jižního průčelí letohrádku Belvedere. 1538-1541. Fotografie M. Jirák.

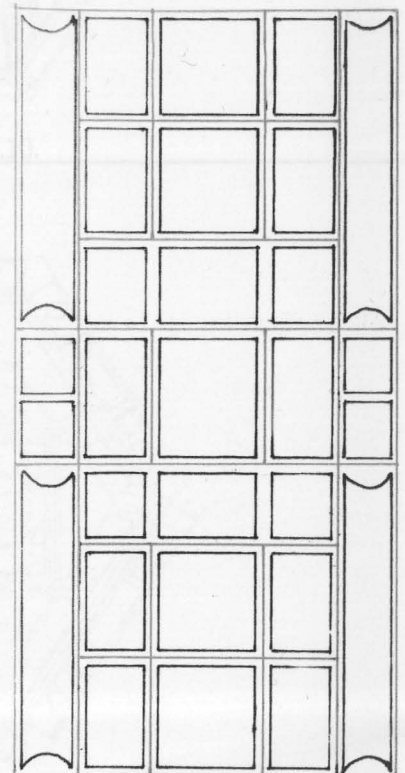
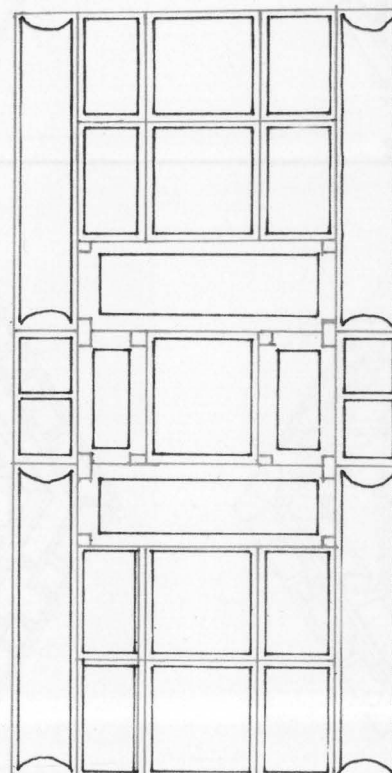
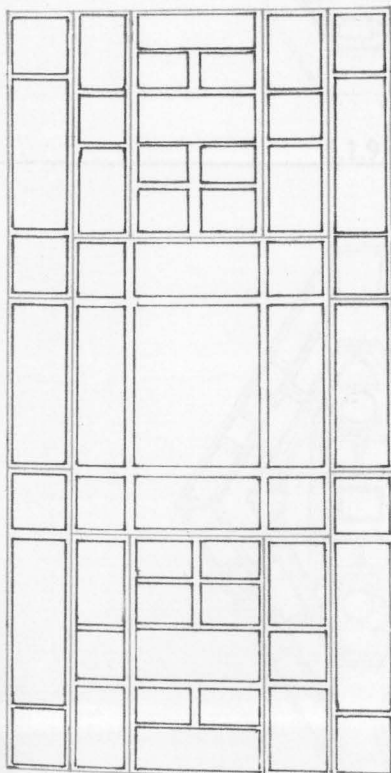
- 5.2.74. Italský mistr: Detail výzdoby centrálního sálu letohrádku Hvězda. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.75. Paolo della Stella a pomocníci: Detail výzdoby jižního průčelí letohrádku Belvedere. 1538-1541. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.76. Italský mistr: Kimon a Pero. Detail výzdoby centrálního sálu letohrádku Hvězda. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.
- 5.2. 77. Paolo della Stella a pomocníci: Detail výzdoby jižního průčelí letohrádku Belvedere. 1538-1541. Fotografie M. Jirák.
- 5.2.78. Italský mistr: Marcus Regulus. Detail výzdoby centrálního sálu letohrádku Hvězda. 1556-1560. Fotografie M. Jirák.

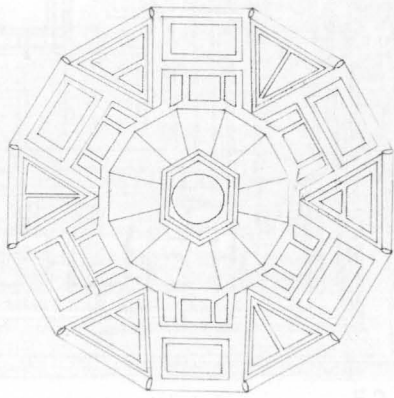


5.1.1. Typ A

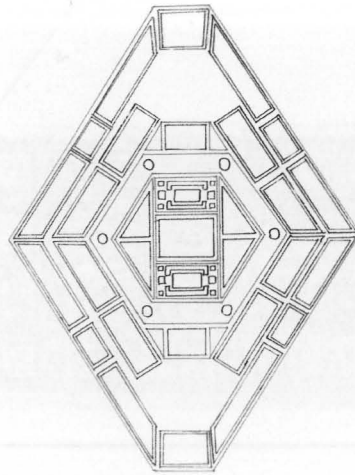
5.1.2.

5.1.3.

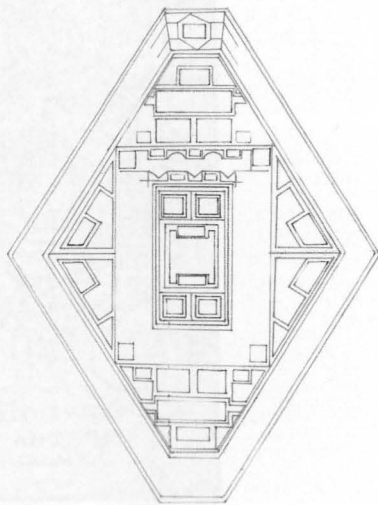
5.1.4. Typ B_a5.1.5. Typ B_b5.1.6. Typ B_c



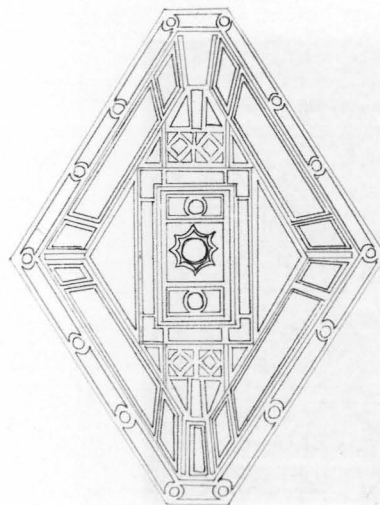
5.1.7.



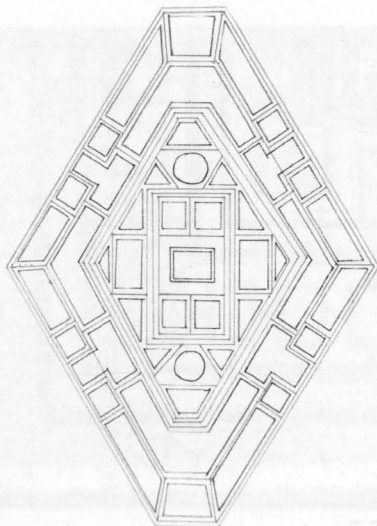
5.1.8.



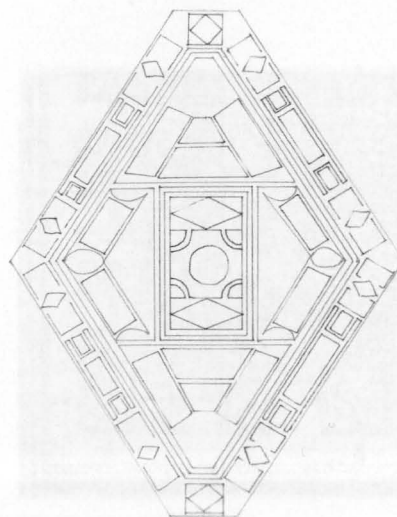
5.1.9.



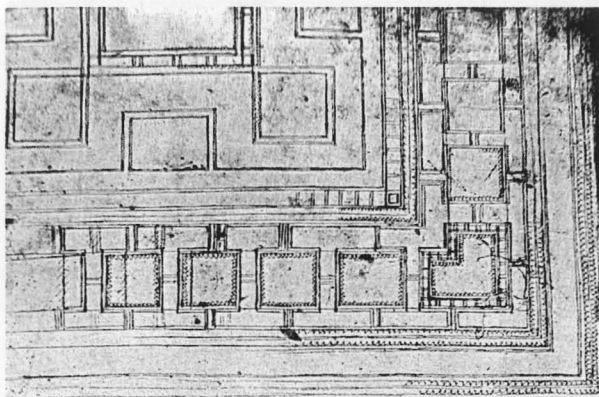
5.1.10.



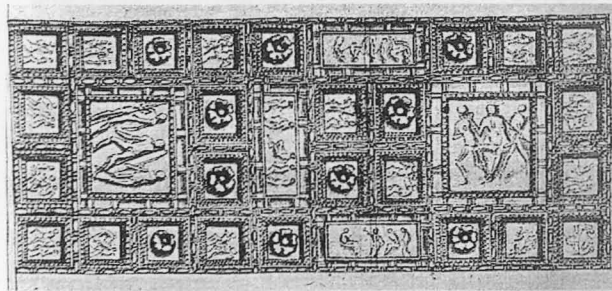
5.1.11.



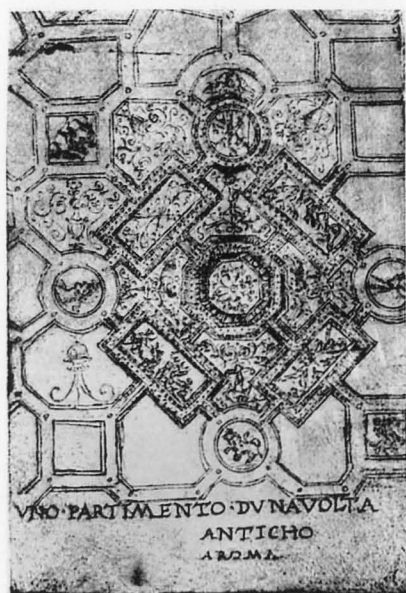
5.1.12.



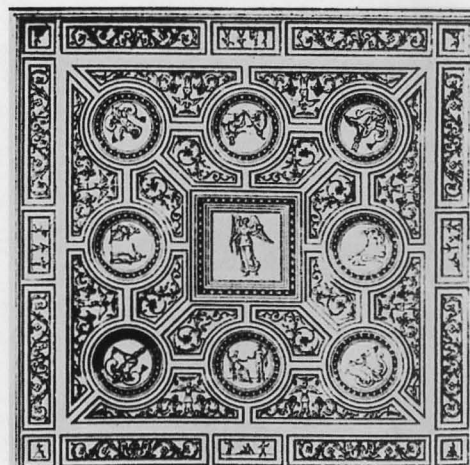
5.2.1.



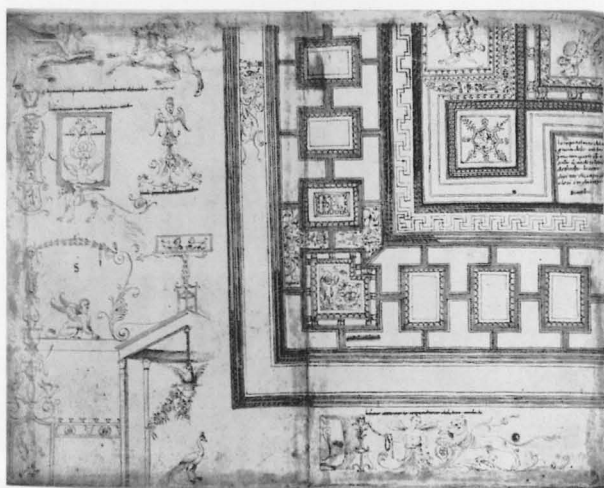
5.2.2.



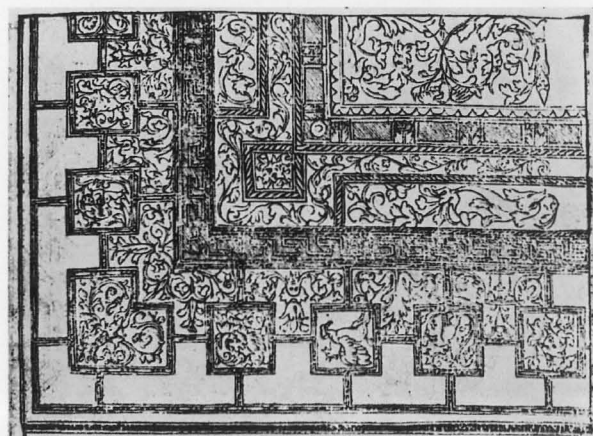
5.2.3.



3.2.4.



5.2.5.



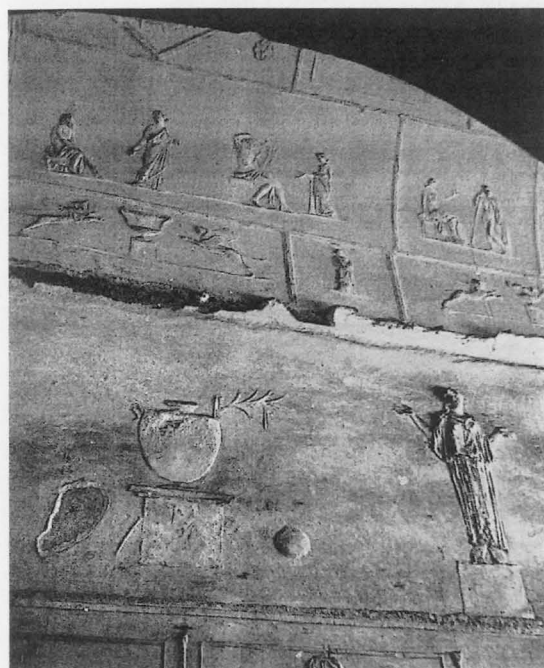
5.2.6.



5.2.7.



5.2.8.



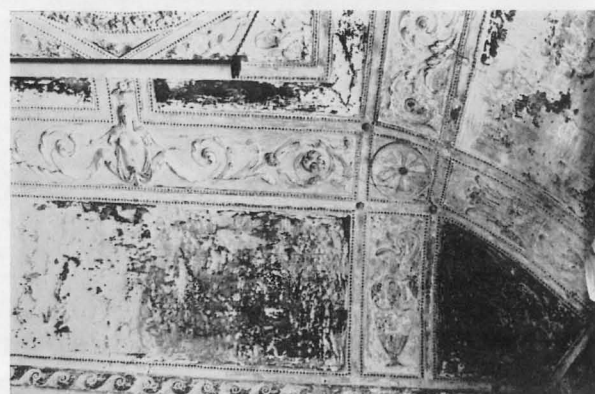
5.2.9.



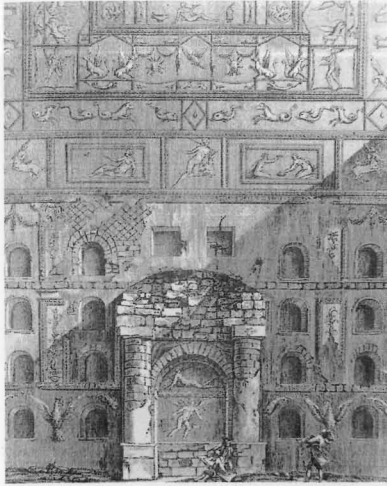
5.2.10.



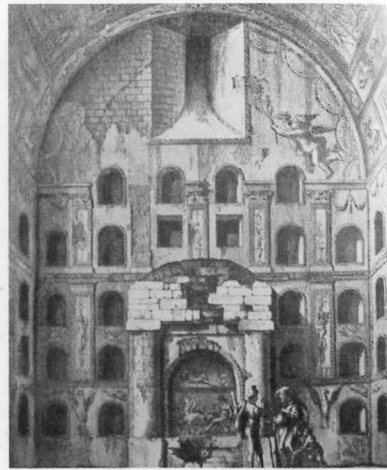
5.2.11.



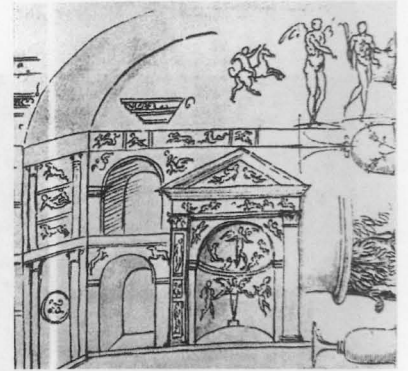
5.2.12.



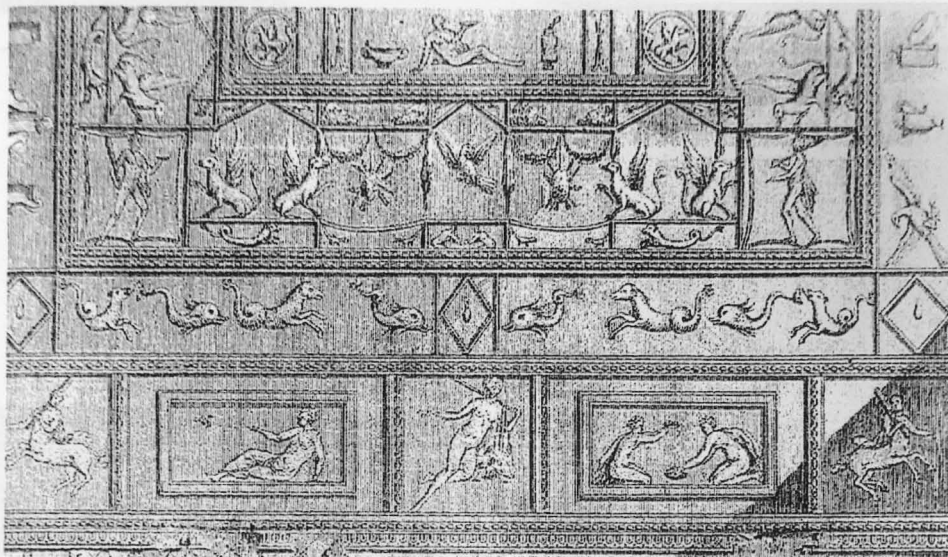
5.2.13.



5.2.14.



5.2.15.



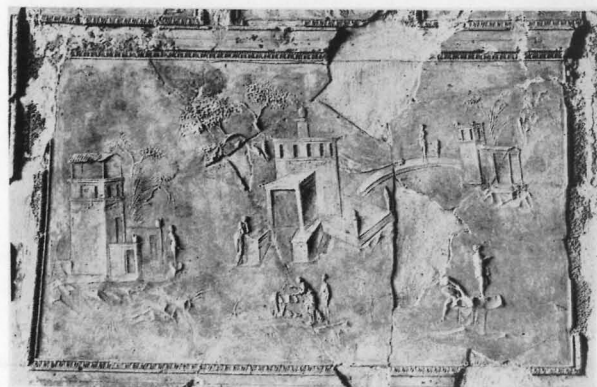
5.2.16.



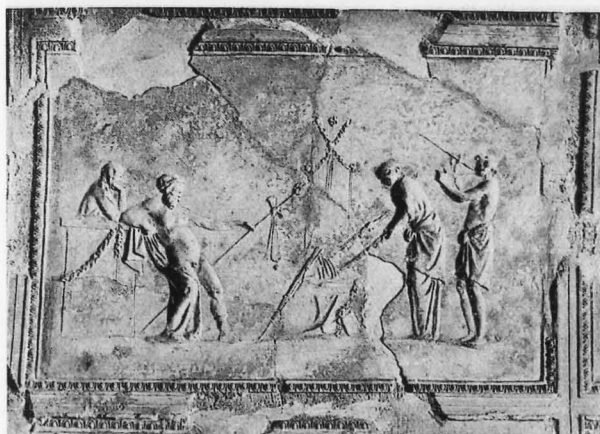
5.2.17.



5.2.18.



5.2.19.



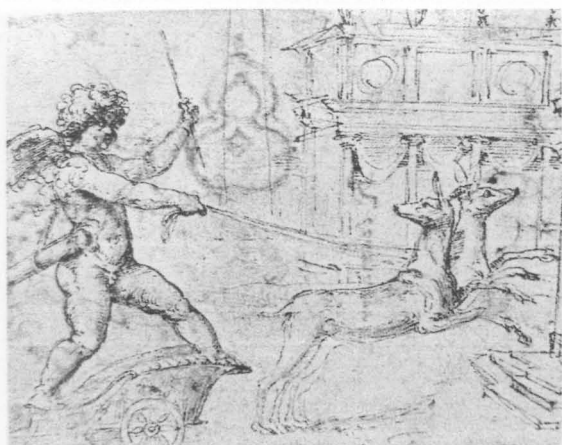
5.2.20.



5.2.21.



5.2.22.



5.2.23.



5.2.24.



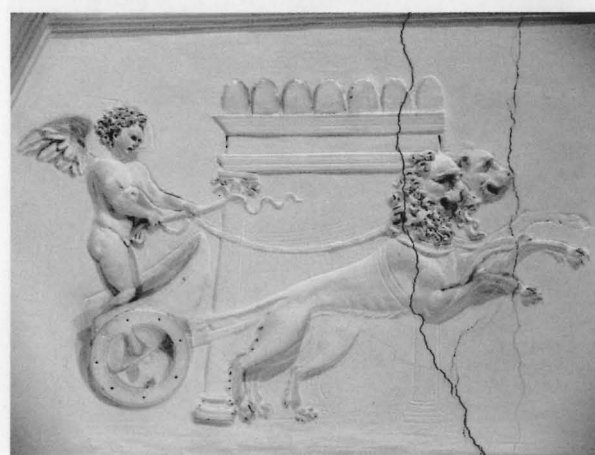
5.2.25.



5.2.26.



5.2.27.



5.2.28.



5.2.29.

5.2.30.



5.2.31.



5.2.32.



5.2.33.



5.2.34.



5.2.35.



5.2.36.



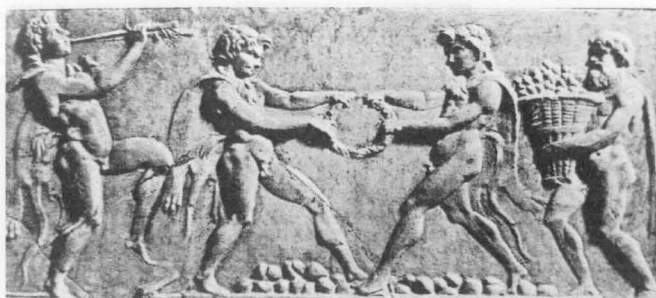
5.2.37.



5.2.38.



5.2.39.



5.2.40.

5.2.41.



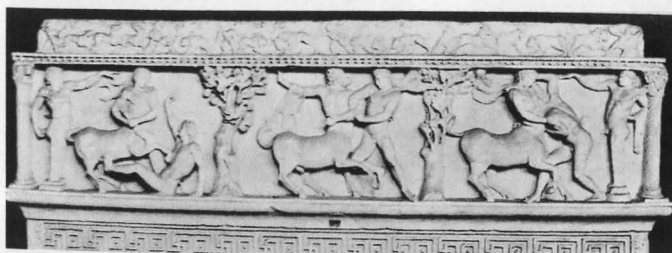
5.2.42.



5.2.43.



5.2.44.



5.2.45.



5.2.46.



5.2.47.

5.2.48



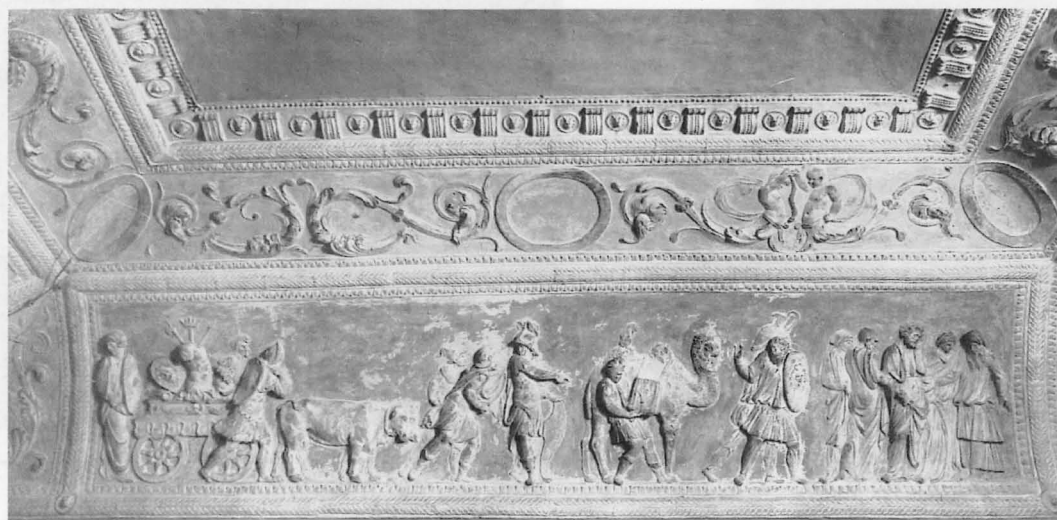
5.2.49.



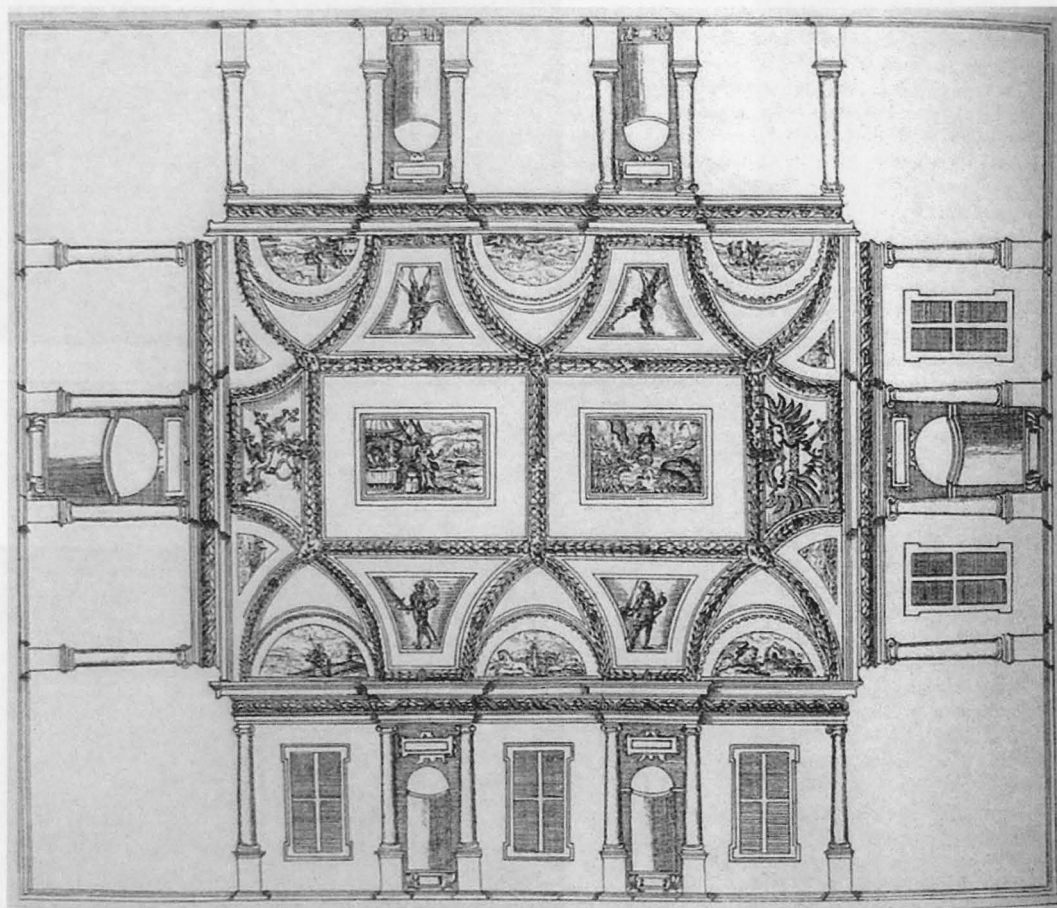
5.2.50. 5.2.51. 5.2.52. 5.2.53.



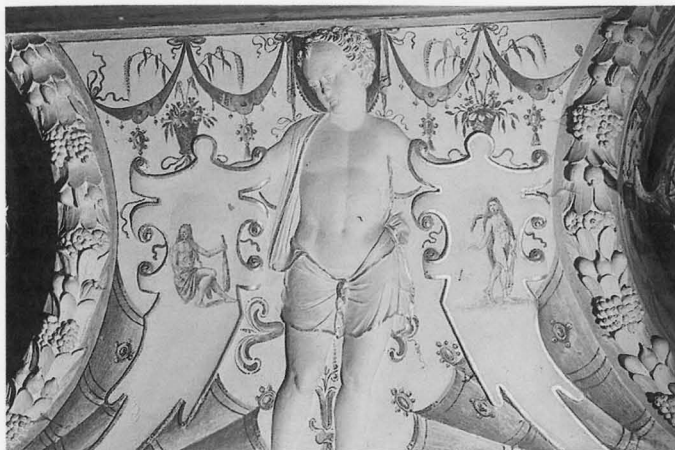
5.2.54.



5.2.55.



5.2.56.



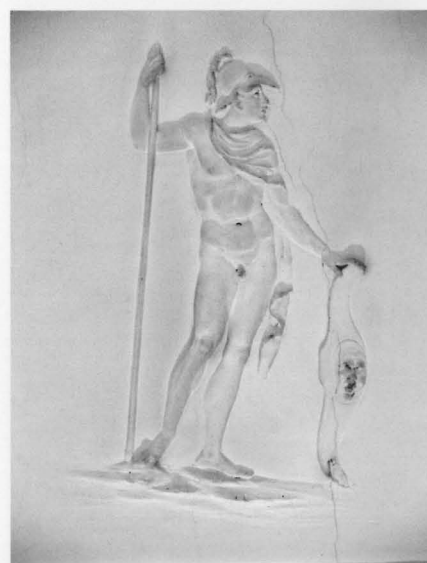
5.2.57.



5.2.58.



5.2.59.



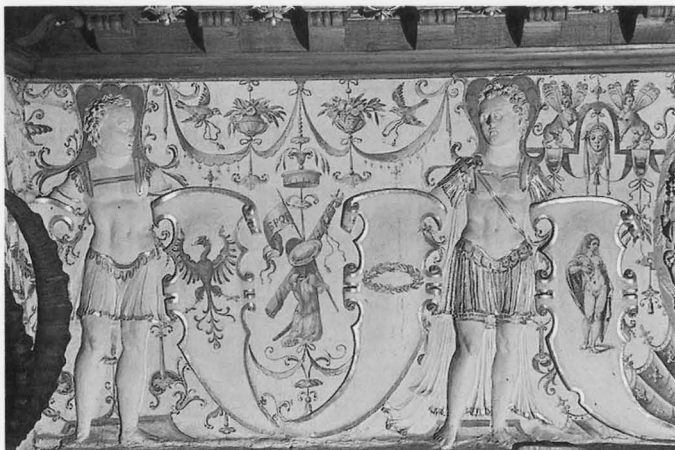
5.2.60.



5.2.61.



5.2.62.



5.2.63.



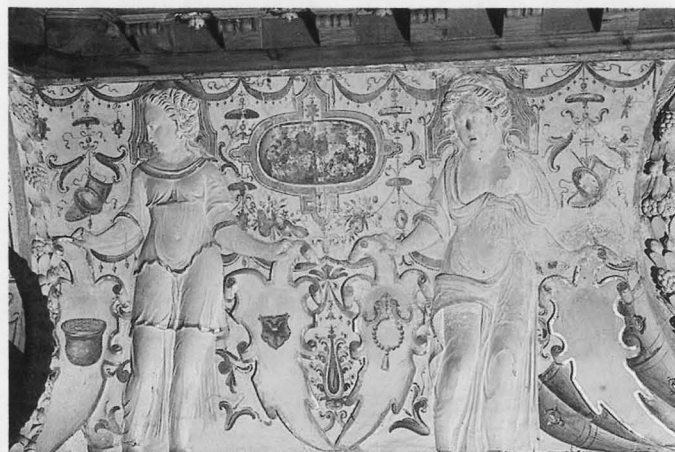
5.2.64.



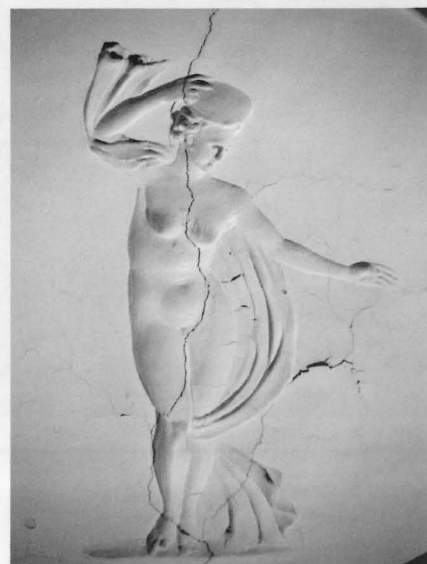
5.2.65.



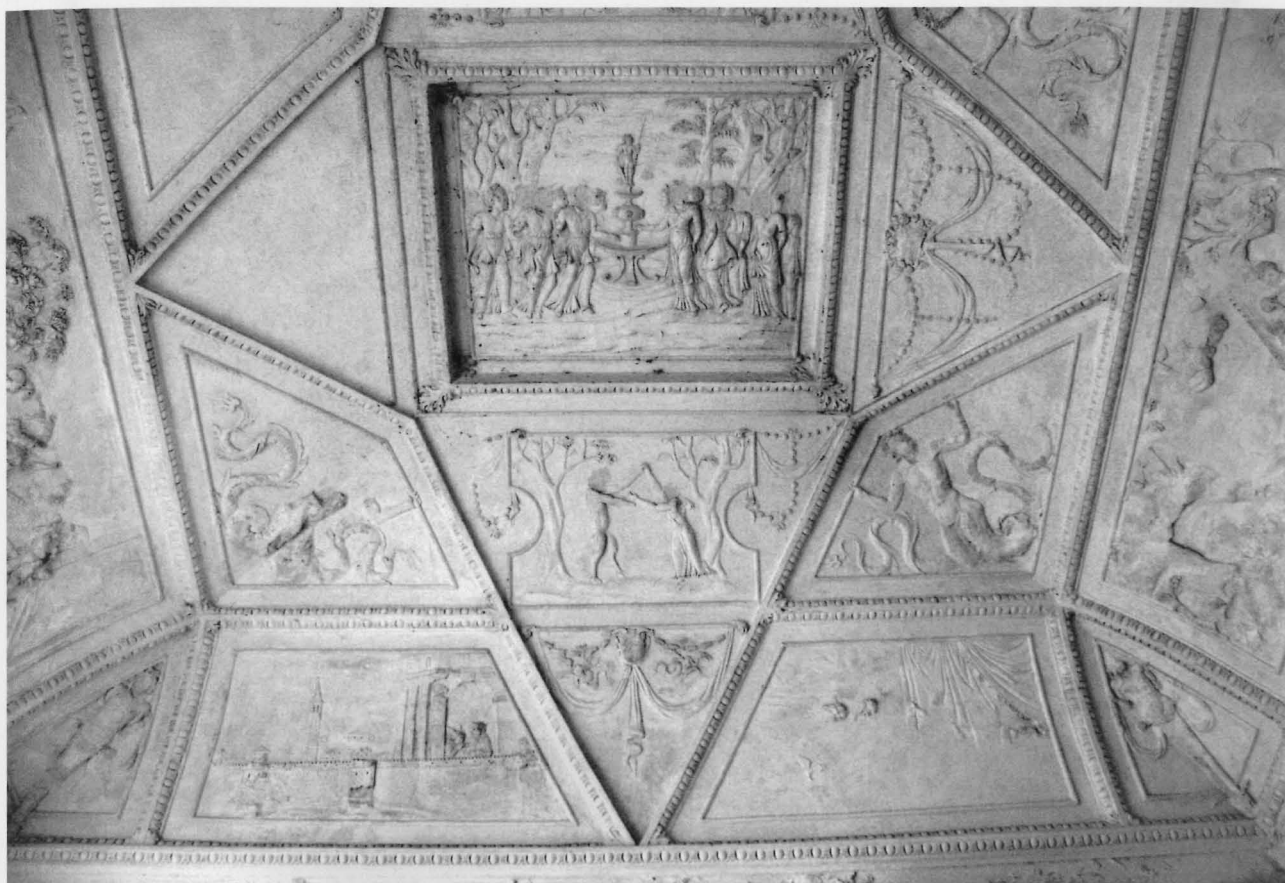
5.2.66.



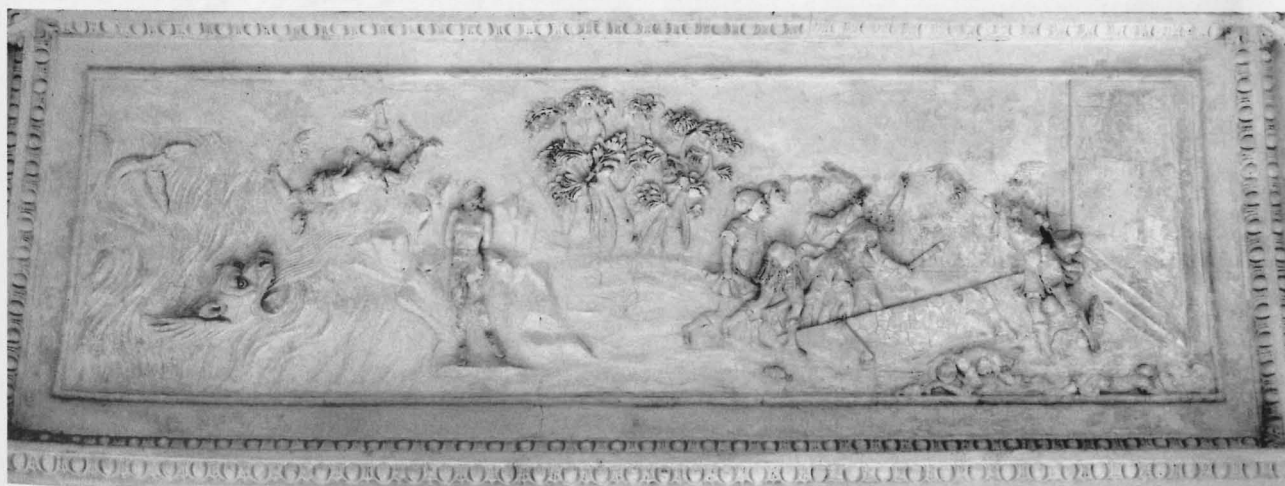
5.2.67.



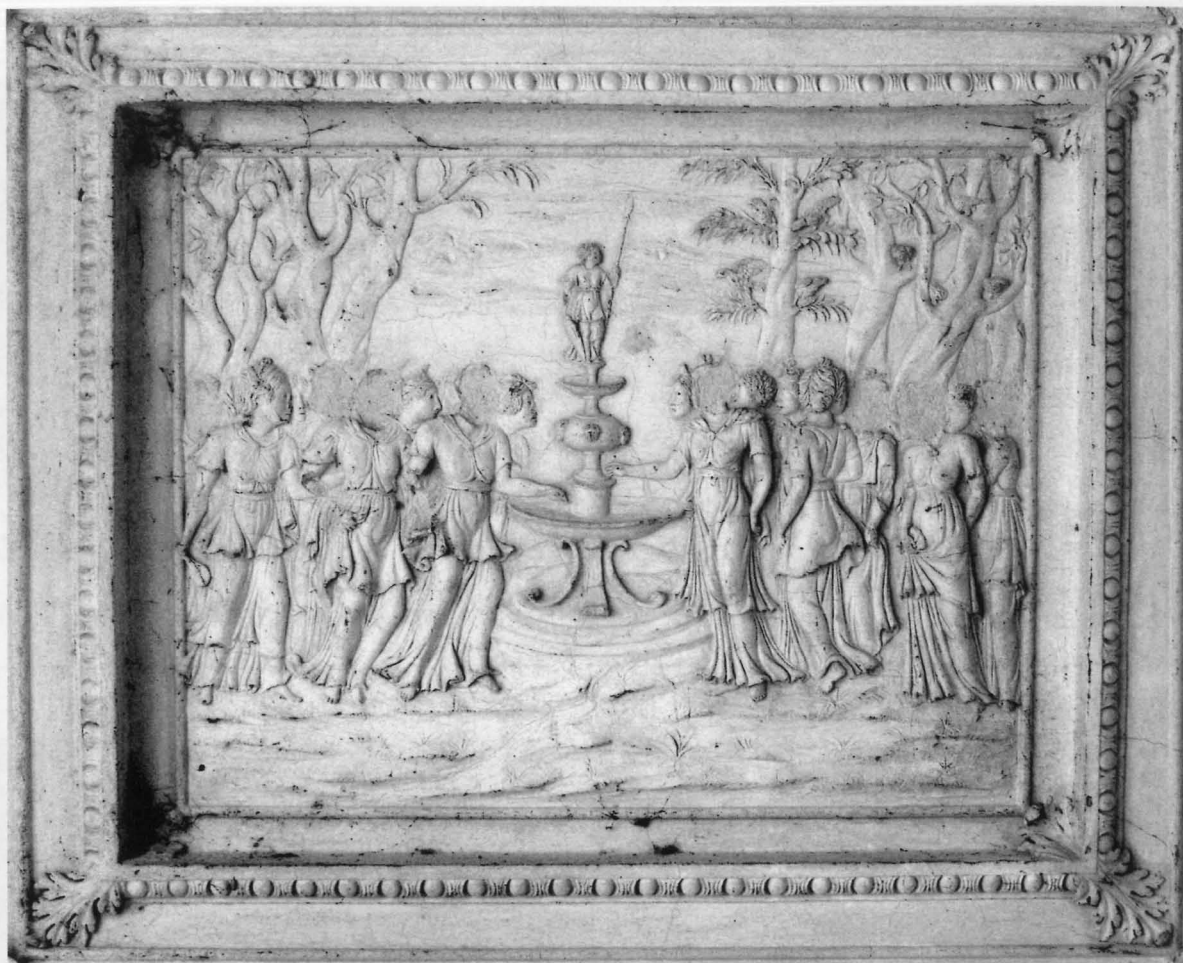
5.2.68.



5.2.69.



5.2.70.



5.2.71.



5.2.72.



5.2.73



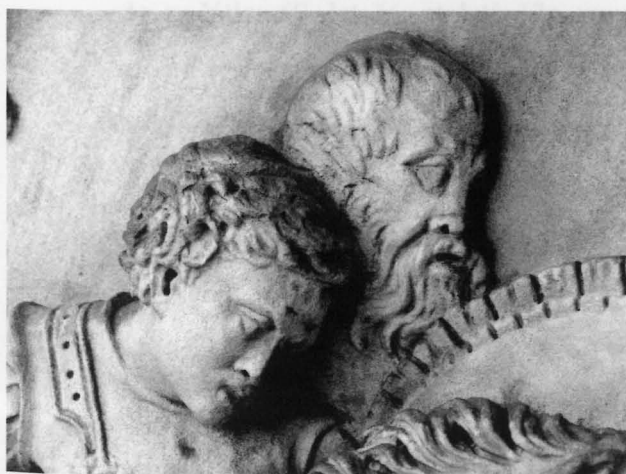
5.2.74.



5.2.75.



5.2.76.



5.2.77.



5.2.78.

6. UZAVŘENÍ TÉMATU

6.1. DALŠÍ MOŽNOSTI ZKOUMÁNÍ

Práci rozsahem mnohonásobně přesahující dimenze magisterské diplomové by vyžadovalo jak zjištění formálních souvislostí všech jednotlivých výjevů, jichž je více než tři sta (nejen pojmenování antických archetypů, ale i vysledování celých řetězců vývoje ornamentální typiky a figurálních kompozic od antiky po cinquecento; snesení vyčerpávajícího úhrnu dobové tvorby, včetně možných prostředkujících grafik a kreseb), tak souvislostí významových (ukrytých dosud pravděpodobně v knihovně arciknížete Ferdinanda: bylo by třeba osvojit si vše, co v době vzniku letohrádku a jeho štukové výzdoby znal).

Tato práce proto pouze zrekapitulovala dosavadní vůdčí hypotézy, navzájem je porovnávala a mylné vytříbila. Zdokumentovány byly systémy členění kleneb, místnosti jako celky a jednotlivé výjevy v detailech. Byl učiněn pokus odpovědět na několik otázek, které se ptají především po formálních souvislostech výzdoby *lusthausu*, zbudovaného arciknížetem Ferdinandem. K nim byl, na podepření odpovědí, soustředěn srovnávací materiál.

Co z řečeného vyplývá? Že u sídelního města Českého království vzniklo do počátku 60. let 16. století dílo srovnatelné se vším, co evropské výtvarné umění té doby inspirovalo ještě po řadu let, právě v Praze snad nejdéle (na dvoře Ferdinandova synovce, krále českého a císaře římského, Rudolfa II.).

Byla to především zjevná snaha vypořádat se kreativně s antickým dědictvím, od konce 15. století nadšeně objevovaným. Že se ve Hvězdě přimkla realizace štukové výzdoby tak těsně k antickým předlohám, konkrétně k jednomu jejich stylovému směru, především svým členěním, strukturou, je důkazem

úspěšného osvojení si myšlenkového modelu, který dal vzniknout starořímským formám. Tak přispěl tento motivický a formální import podstatnou měrou ke zdomácnění antických forem v prostředí, kterým byly do té doby cizí.

Zvolené scény mají, zdá se, především vřadit objednavatele a navrhovatele vyzdobené stavby do kontextu antické mytologie a z ní odvozené symboliky. Byl členem císařské, svaté, říšskořímské rodiny. Byl obdařen Ctnostmi, byl vzdělaný i tvůrčí a skrze Aenea, svého prapředka, byl příbuzným antických bohů. To je, domnívám se, *leitmotivem* sdělení výzdoby.

Problematickou partií zůstává otázka důvodů, které vedly k výběru všech konkrétních motivů. Je pravděpodobné, že studium těch literárních děl, která mohl objednavatel Hvězdy přečíst asi do roku 1555, by odhalilo zdroje vzdělání, motivace a fantazie arciknížete Ferdinanda.

Ze všech těchto důvodů by si toto dílo (a nepochybně i architektonický, urbanistický a krajinný rámec, který jej vymezuje a vymezoval) zasloužilo mnohem více odborné pozornosti. Zdejší i zahraniční, evropské zejména.

6.2. PŘÁNÍ A PODĚKOVÁNÍ

Skromným přáním autora tohoto textu je, aby se mohl tématu věnovat i v budoucnu. Zdá se mu, že základy jsou hotovy a obvodové zdivo narýsováno. Několik nově objevených souvislostí, které částečně odkazují dále než k horizontu letohrádku Hvězda, ukazuje zřetelně, že práce vlastně teprve začala.

Milou povinností je poděkovat: děkanátu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy za účelové stipendium, využití na studijní cestu do Říma; Akademii věd České republiky a zejména paní profesorce Zdeňce Hledíkové, ředitelce Českého historického ústavu v Římě, za vyhovění žádosti o studijní pobyt. Vedoucímu práce, panu profesorovi Mojžíru Horynovi za všemožnou pomoc. Panu správci

Adamczikovi za vstřícnost i trpělivost při mých návštěvách Hvězdy. Panu restaurátorovi Novotnému za to, že mi umožnil vylézt na lešení u jižního průčelí Belvedéru, vše si důkladně prohlédnout a vyfotografovat. Přátelům Petru Mandažievovi a Václavu Bláhovi za podnětné rozhovory a pomoc při obstarávání fotografií i literatury. A především mým nejbližším: za neomezenou materiální, ale zejména duchovní podporu.

6.3. SEZNAM LITERATURY (alfabeticky)

Aurigemma, S.: Le terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano. Roma 1950

Aurigemma, S.: La basilica sotterranea neopitagorica di Porta Maggiore in Roma.
Roma 1974

Baum, P.: Schloss Stern bei Prag. Wien 1876 (Leipzig 1877)

Baxandall, M.: Stíny a světlo. Umění a vizuální zkušenost. Brno 2003

Blažíček, O. J. - Kropáček, J.: Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991

Bober, P. P. - Rubinstein, R.: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986

Businská, H.: Slovník antické kultury. Praha 1974

Bůžek, V.: Erzherzog Ferdinand als Statthalter von Böhmen - Residenz, Hof, Alltagsleben und Politik. In: Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie (hrsg. Wilfried Seipel). Wien 2003, s. 283-296.

Dacos, N.: La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. London-Leiden 1969

Dacos, N.: Le logge di Raffaello: maestro e bottega. Roma 1986

Falke, J.: Schloss Stern. Wien 1879

Ferrari-Bravo, A. (ed.): Roma. (9. ed.). Milano 2002

Frimmel, T.: Regest 4283. In: Urkunden, Regesten und artistisches Quellenmaterial. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten

- Kaiserhauses, Bd. V. - Quellen, 1887, s. lxxxii
- Giardina, A. (ed.): Storia di Roma dall'antichità a oggi: Roma antica. Roma 2002
- Gombrich, E. H.: The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation. In: Gombrich on the Renaissance. Vol. 1: Norm and Form. London 1966, reprint 1999, s. 122-128
- Gombrich, E. H.: The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation. In: Studies in Western Art II. Princeton, New Jersey 1963, s. 31-41
- Gries, C.: Erzherzog Ferdinand von Tirol. Konturen einer Sammlerpersönlichkeit. Früh Neuzeit Info 4, 1993, p. 162-173
- Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- Hamann, R.: Geschichte der Kunst. Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike. Berlin 1957
- Hirn, J.: Erzherzog Ferdinand von Tirol. 1. sv., Innsbruck 1883; 2. sv., Innsbruck 1885
- Chytil, K.: U kolébky architektů. In: Dílo, V, 1907, s. 73-97
- Chytil, K.: Mistři lugánští v Čechách v XVI. století. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1924. Praha 1925, s. 32-66
- Irmscher, J. (hrsg.): Lexikon der Antike. Leipzig 1971
- Kořán, I.: Sochařství. In: Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988
- Krčálová, J.: Italští mistři Malé Strany na počátku 17. století. Umění XVIII, 1970, s. 545-581
- Krčálová, J.: Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda. In: Umění XXI, 1973, s. 34-55
- Krčálová, J.: Centrální stavby české renesance. Praha 1974
- Krčálová, J.: Antika a renesanční výtvarné umění. In: Antika a česká kultura. Praha 1978, s. 289-305
- Krčálová, J.: Renesanční architektura v Čechách a na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989
- Langmuir, E.: The National Gallery companion guide. London 1999 (reprint)

- Lejsková-Matyášová, M.: Výjevy z římské historie v prostředí české renesance. Umění VIII, 1960, s. 287-299
- Lejsková-Matyášová, M.: K ikonologii figurálních štuků Hvězdy. Umění XI, 1963, s. 209-212
- Ling, R.: Some Roman Stucco Reliefs from Pozzuoli now in the British Museum. Papers of the British School at Rome 34. Rome 1966, s. 24-34
- Ling, R.: Stucco Decorations at Baia. Papers of the British School at Rome 45. Rome 1977, s. 24-51
- Ling, R.: Stuccowork. In: Roman Crafts. London 1976, s. 209-221
- Ling, R.: Stuccowork and Painting in Roman Italy. Aldershot 1999
- Ling, R.: The San Vito Tomb at Pozzuoli. Papers of the British School at Rome 38. Rome 1970, s. 153-182
- Ling, R.: The Stanze di Venere at Baia. Archaeologia 106. London 1979, s. 36-60
- Livius: Dějiny I-VII. Praha 1972
- Lübke, W.: Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1882
- Mikulová, H.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. Praha 1985
- Mádl, J. B.: Hvězda. In: Z Prahy a z Čech, Praha 1890, s. 69-87
- Maiuri, A.: I campi Flegrei: dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma. Roma 1934
- Morávek, J.: Letohrádek a obora Hvězda. Praha 1933
- Morávek, J.: Ke vzniku Hvězdy. Umění II, 1954, s. 199-211
- Muchka, I. P.: Architektura renesanční. Praha 2001, s. 77-79
- Muchka, I. P.: Die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. in Prag. In: Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie (hrsg. Wilfried Seipel). Wien 2003, s. 248-257.
- Pavel, J.: Letohrádek Hvězda. In: Bílá Hora. Praha 1969, s. 5-8
- Plútarchos: Životopisy slavných Řeků a Římanů. Praha 1967
- Preiss, P.: Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století. Praha 1974
- Preiss, P.: Italští umělci v Praze. Praha 1986

- Sedláček, A.: Hvězda zámeček. Hrady, zámky a tvrze Království českého, 8, Strakonicko-Slánsko. Praha, s. 299-303
- Schäffner, C.: Das kaiserliche Lustschloss im Sternthiergarten bei Prag. Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIII, Wien 1868, s. xci-xcii
- Schönherr, D. v.: Erzherzog Ferdinand von Tirol als architekt. Repertorium für Kunstwissenschaft I. Stuttgart 1876, s. 28-44
- Schönherr, D.: Regest 7143. In: Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereii-Archiv im Innsbruck. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XI., II. Theil. Quellen zur Geschichte der Kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses. Wien 1890, s. lxxxiv-ccxli
- Schönherr, D. v.: Ein fürstlichen Architect und Bauherr: Mittheilungen d. Institut für österreich. Gesch., Erg. Bd. IV, Wien 1893, s. 460 n.
- Stejskal, M.: Cesty za Hvězdou. Zrcadlo hermetismu v české krajině. Praha-Litomyšl 2001
- Suchomel, M.: Štuková výzdoba letohrádku Hvězda. In: Umění XXI, 1973, s. 99-116
- Tanner, A.: Geschichte des Hauses Sternberg. Prag 1732
- Wocel, J. E.: Das königliche Jagdschloss Stern. In: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XII. Wien 1867, s. v-vi
- Wolters, W.: Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto. Berlin 1968
- Zamarovský, V.: Bohové a hrdinové antických bájí. Praha 1982
- Zanker, P.: Il mondo delle immagini. In: Giardina, A. (ed.): Storia di Roma dall'antichità a oggi: Roma antica. Roma - Bari 2002 (seconda edizione), s. 211-240